

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**CATALOGAÇÃO DE AZULEJOS HISPANO -
MOURISCOS EM PORTUGAL:
O PALÁCIO NACIONAL DE SINTRA COMO
ESTUDO DE CASO**

RAFAELA XAVIER

Tese orientada pelo Professor Doutor Luís Urbano Afonso e pela Doutora Rosário Salema de Carvalho, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em História da Arte e Património.

2020

RESUMO

A investigação que se apresenta pretende dar conta das linhas de desenvolvimento do trabalho de inventariação e catalogação do núcleo de azulejos mudéjares aplicados *in situ* no Palácio Nacional de Sintra. A escolha do palácio como primeiro estudo de caso para a catalogação de azulejos de padrão mudéjares prende-se com a diversidade de exemplares ali existentes, mas também com a sua amplitude cronológica, que permite compreender a evolução histórica da azulejaria medieval em Portugal.

Deste modo, a dissertação divide-se em quatro capítulos. O primeiro diz respeito ao “estado da arte”, começando por questões terminológicas relativas aos conceitos de mudéjar e hispano-mourisco, passando pelo enquadramento histórico-artístico do palácio, mas abordando igualmente as diferentes perspectivas que a historiografia manifestou em relação aos seus revestimentos. O segundo capítulo trata das metodologias relativas ao trabalho de catalogação de tais revestimentos, sendo necessário uma reflexão sobre a própria evolução do inventário e da catalogação da azulejaria em Portugal, integrando posteriormente os avanços do *Az Infinitum* e as suas metodologias. Já o terceiro capítulo, centra-se nos padrões e na sua catalogação, promovendo-se igualmente a constituição de um breve “estado da arte” sobre catalogação de padrões e discutindo-se a integração de outros padrões no contexto da definição de padrão aplicada à azulejaria, que urge resolver. O último e quarto capítulo é dedicado às novas leituras que são agora possíveis de se fazer relativas ao Palácio Nacional de Sintra e os seu revestimentos e que resultam precisamente do trabalho teórico e prático de catalogação.

Assim sendo, e para além de pretender promover o conhecimento sobre os revestimentos hispano-mouriscos do Palácio Nacional de Sintra, a presente investigação tem como principal objectivo iniciar um novo capítulo no estudo dos núcleos da azulejaria mudéjar aplicada *in situ* em Portugal, com a perspectiva de possibilitar a transposição de metodologias de catalogação a outros núcleos.

Palavras-chave: Azulejo, Mudéjar, Padrão, Catalogação, Palácio Nacional de Sintra.

ABSTRACT

The research that presents itself aims to explain the developmental lines of the inventory and cataloguing work of mudéjar tiles applied *in situ* at the National Palace of Sintra. The choice of the palace as the first case study for the cataloging of mudéjar pattern tiles is related to the diversity of specimens there, but also to its chronological breadth, which allows us to understand the historical evolution of medieval tiles in Portugal.

Therefore, the dissertation is divided into four chapters. The first concerns the “state of the art”, starting with terminological questions concerning the concepts of mudéjar and hispanic-moorish, going through the historical-artistic framework of the palace, but also addressing the different perspectives that historiography has manifested in relation to its coverings. The second chapter deals with the methodologies related to the cataloguing work of such coverings, which takes us to the necessary to reflexion on the evolution of the inventory and cataloguing of ceramic tile in Portugal, integrating from there the advances of *Az Infinitum* and its methodologies. The third chapter, on the other hand, focuses on patterns and their cataloguing, also promote the constitution of a small “state of the art” on pattern cataloguing and the discussion of the integration of other patterns in the context of pattern definition applied to ceramic tile. The last, and fourth chapter, is devoted to the new readings which are now possible to be made concerning the National Palace of Sintra and its coverings, which result precisely from the theoretical and practical cataloguing work.

Therefore, in addition to seek and to promote knowledge about the hispanic- moorish coverings and patterns from de National Palace of Sintra, this research aims to start a new chapter in the study of the cores of mudéjar tiles applied *in situ* in Portugal, with the perspective of enable the transposition of cataloging methodologies to other cores.

Keywords: Azulejo (tile); Mudéjar; Pattern; Cataloguing; National Palace of Sintra.

ÍNDICE

Agradecimentos	5
INTRODUÇÃO	7
Objectivos e metodologia	10
1. O PALÁCIO NACIONAL DE SINTRA E OS REVESTIMENTOS DE AZULEJO HISPANO-MOURISCO: ESTADO DA ARTE	19
1.1 A definição de etapas construtivas e a sua relação com os revestimentos azulejares	19
1.2 Os debates em torno dos revestimentos cerâmicos na bibliografia da especialidade	24
1.2.1 Datação e origem dos revestimentos	25
2. CATALOGAÇÃO DOS REVESTIMENTOS QUE SE CONSERVAM <i>IN SITU</i>	36
2.1 O(s) inventário(s) do património azulejar: contributos para uma síntese sobre o estado da arte	36
2.2 O inventário e a catalogação dos azulejos do Palácio Nacional de Sintra: inserção de dados no <i>Az Infinitum</i>	52
3. CATALOGAÇÃO DE PADRÕES	57
3.1 Catalogação de padrões de azulejo: contributos para uma síntese sobre o estado da arte	57
3.2 O que se entende por padrão	66
3.3 Metodologias de catalogação dos azulejos hispano-mouriscos a partir dos exemplos do Palácio Nacional de Sintra	71
3.3.1 Técnica, matéria e produto cerâmico	81
4. OS AZULEJOS HISPANO-MOURISCO APLICADOS NO PALÁCIO NACIONAL DE SINTRA: uma leitura renovada	85
4.1 Um Palácio em constante alteração	85
4.2 Em busca dos revestimentos manuelinos	95
4.3 Padrões e emolduramentos	105
4.3.1 Um padrão de excepção – esfera armilar	111

4.3.2 Molduras	113
4.4 Os mesmos padrões, outros suportes	115
SÍNTESE FINAL E PERSPECTIVAS DE INVESTIGAÇÃO FUTURA	116
FONTES E BIBLIOGRAFIA	118
ANEXOS	
Anexo A - Imagens	
Anexo B - Tabelas	
Anexo C - Plantas	
Anexo D - Gráficos	
Anexo E - Documentos	
Anexo F - Fichas <i>In Patrimonium</i> [Imóvel e Integrado]	
Anexo G - Fichas <i>In Patrimonium</i> [Padrões]	

Agradecimentos

Foram várias as pessoas que contribuíram para levar a cabo este trabalho e às quais quero agradecer desde já. Em primeiro lugar, aos meus orientadores, o Professor Doutor Luís Afonso, que cedo mostrou interesse pelo tema nunca descurando o apoio e disponibilidade ao longo de todo o processo, e a Doutora Rosário Salema de Carvalho, a quem dirijo uma palavra de apreço e gratidão pela entrega a este trabalho e o acompanhamento incansável, procurando incessantemente, e de forma desafiante, estimular uma atmosfera de debate e partilha de conhecimentos e perspectivas. Obrigada.

Quero agradecer também à antiga e actual direcção do Palácio Nacional de Sintra, à Dra. Inês Ferro por ter aceite este compromisso de colaboração e ao Doutor António Nunes Pereira por tê-lo mantido. Um especial agradecimento deve ser dirigido ao Dr. Fernando Montesinos e ao Doutor Cláudio Marques, que muito contribuíram com os seus conhecimentos e a quem estou grata pelo acompanhamento e disponibilidade no trabalho de campo.

Indispensável é também o agradecimento à equipa de tratamento de imagem, Gilberto Figueiredo e Eduardo Leitão, sem os quais este projecto seria ainda mais difícil. Mas também ao Dr. Alexandre Pais, pela colaboração sempre activa em torno de questões problemáticas da investigação e como integrá-las.

A terminar, um agradecimento geral às minhas colegas do Az – Rede de Investigação em Azulejo, mas não só, Lúcia Marinho, Patrícia Nóbrega, Ana Almeida e Vera Mariz, pelo apoio, e em especial à Inês Leitão, pelo incentivo e companhia de faina.

Aos meus pais e ao meu irmão,
agradeço tudo.

INTRODUÇÃO

A presente dissertação, intitulada *Catálogo de Azulejos Hispano-Mouriscos em Portugal: o Palácio Nacional de Sintra como estudo de caso*, tem como principal objectivo inaugurar um trabalho de catalogação e documentação sobre a azulejaria mudéjar aplicada *in situ* em território português, no âmbito do *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* e do seu projecto específico *Catálogo de padrões da azulejaria portuguesa*¹.

A razão que determinou a escolha do Palácio Nacional de Sintra (fig. 1) como primeiro estudo de caso deve-se, por um lado, à extensão e diversidade de padrões existentes naquele que é hoje considerado o maior núcleo azulejar mudéjar aplicado *in situ* em território nacional e, por outro, à sua amplitude cronológica ímpar, que permite compreender a própria evolução histórica da azulejaria medieval e, em parte, a sua viragem para o renascimento, em Portugal, tanto ao nível das técnicas de produção, como dos motivos decorativos.

Uma vez que se pretende iniciar a catalogação de padrões hispano-mouriscos a partir de um núcleo específico merecem especial destaque, ao longo deste trabalho, as tarefas de inventário e catalogação dos espaços com revestimentos azulejares do Palácio Nacional de Sintra, com o objectivo de contextualizar o estudo dos azulejos em relação às respectivas campanhas arquitectónicas e decorativas, e a catalogação da totalidade dos padrões identificados, incluindo também as diferentes tipologias de molduras.

As metodologias que seguimos, expressas mais à frente, são as que definem os dois projectos supra mencionados em que a presente dissertação se inscreve, beneficiando deste modo de um enquadramento alargado, simultaneamente prático e teórico. Ao mesmo tempo, a catalogação e a investigação que desenvolvemos contribuem de forma decisiva para a valorização de ambos os projectos, ao inaugurar uma área de trabalho complexa, até agora inexplorada, propondo uma ferramenta de análise que se pretende alargar a outros universos geográficos. Como tal, e sem prejuízo de um futuro aprofundamento desta matéria, importa desde já chamar a atenção para as questões terminológicas no que respeita à designação dos revestimentos em estudo.

Compreendida, sensivelmente, entre o século XIV e o início do século XVI – a par de uma estética já renascentista –, a azulejaria medieval portuguesa admite várias designações, encontrando-se entre as mais comuns a azulejaria *mudéjar*, *hispano-mourisca*, ou *tardo-gótica*. Estes termos servem, naturalmente, uma realidade histórica mais ampla, relacionada com o contexto (do processo) da Reconquista cristã da Península Ibérica, que em Portugal teve o seu

¹ Referir-nos-emos com maior detalhe a ambos os projectos nos capítulos próprios.

término em 1249, com a tomada de Faro ao Califado Almóada por D. Afonso III (1210-1279) (Marques 2006), um ano depois da reconquista da capital do Califado, Sevilha.

O termo *mudéjar* designava o muçulmano que praticava a sua religião e o seu ofício, de forma livre, sob o domínio cristão, à semelhança do que faziam os moçárabes, cristãos (ou judeus) que praticavam a sua religião sob domínio islâmico, em período anterior. Mas não só, pois no caso espanhol o termo *mudéjar* é também elucidativo da “(...) expressão artística da sociedade espanhola medieval, na qual conviviam cristãos, muçulmanos e judeus” (Borrás Gualis et al. 2000, 40).

Por *hispano-mourisco*, ou hispano-muçulmano, entende-se a arte produzida, entre os séculos VIII e XV, nos principais centros políticos e económicos de poderes muçulmanos na Península Ibérica e que designa, de um modo geral, as expressões artísticas aí praticadas (Momplet Míguez 2004, 14). Esta arte começou por ser uma continuidade da arte islâmica, nomeadamente ao nível da arquitectura, tendo vindo aos poucos a assimilar tradições cristãs, sobretudo a partir do século XII (Momplet Míguez 2004, 14-15 e 232).

Deste modo, a diferença entre os dois termos parece recair sobre a especificidade do local de produção artística. Enquanto o termo *mudéjar* serve uma realidade mais abrangente, o termo *hispano-mourisco* caracteriza igualmente expressões artísticas, também referenciadas como mudéjares, mas circunscritas geograficamente a zonas específicas do Al-Andaluz como Córdova, Sevilha, Granada e Saragoça (Momplet Míguez 2004).

Porém, e sem prejuízo do que se afirmou anteriormente, a questão terminológica é mais complexa do que o exposto, que representa apenas uma de várias abordagens à problemática. Na verdade, ao falarmos de *mudéjar* e *hispano-mourisco* estamos perante termos contemporâneos que à época não encontravam definição adequada, assim como os termos Gótico, ou Manuelino, ou Barroco. Esta nomenclatura resulta da historiografia positivista do século XIX, que tendeu para a compartimentação estilística das artes “maiores” (arquitectura, pintura e escultura) sem admitir a volatilidade dos estilos e a não estanquidade do próprio discurso estético, que pode misturar vários estilos e fundir-se com outros, assumindo dificuldades de integração nessas terminologias expressões artísticas ditas “menores”.

No entanto, se as modernas classificações estilísticas são demasiado artificiais, importa atentar nas expressões aplicadas na própria época e que sugerem uma aproximação mais eficaz às realidades artísticas em apreço. Entre estas expressões destaca-se a referência ao género “mourisco”, como surge na menção do rei D. Afonso V a Fernão Ximenez, identificando-o como seu “pintor de mourisco”, querendo com isso designar, muito provavelmente, um tipo de pintura de motivos de estrelas e entrelaçados, criando padrões em tudo idênticos aos usados nos

azulejos (Afonso 2009, 134). Independentemente de nos ser impossível apurar com o rigor desejado o que ao tempo de D. Afonso V se entendia por “mourisco”, importa salientar a consciência das diferenças formais das linguagens artísticas disponíveis na época. Percepção que terá sido aguçada pelo maior contacto com as artes e arquitetura do sul peninsular e do norte de África, contraste que terá enriquecido o termo pela diferença face a outras linguagens mais comuns entre cristãos, tendo favorecido o seu uso para designar as obras com maiores diferenças.

Por sua vez, os conceitos de “ao romano/ao antigo”, numa associação ao Clássico, e “ao moderno”, referindo-se ao Gótico, empregues pela historiografia contemporânea – muito associados à arquitectura – reflectem um entendimento mais abrangente relativamente às diferentes “correntes” que tomaram forma na globalidade da arte medieval. Estes termos representam uma maior dinâmica no seu uso, sendo cada vez mais importante a reflexão sobre a consciencialização das expressões artísticas no contexto histórico-cultural (Craveiro 2009, 9), resultado evidente de miscigenação de fontes de inspiração, que permitiu a migração de linguagens e discursos estéticos para diferentes suportes.

O caso da pintura mural é um exemplo evidente no qual as formas, para além de cumprirem diferentes funções, entre as quais didática, memorativa e afectiva (Afonso 2009, 128), repetiam modelos não exclusivos apenas da arquitectura ou da iluminura, por exemplo, provando que as linguagens ornamentais “(...) são compatíveis no tempo e no espaço, aparecendo lado a lado, muitas vezes no mesmo monumento e na mesma campanha apenas pelo interesse e beleza que assumiam do ponto de vista formal” (Afonso 2009, 132). Isto significa que a adopção de modelos estéticos não implicava uma *adesão* concreta do autor aos valores culturais e artísticos desses modelos (Afonso 2009, 132).

Também na azulejaria dita *mudéjar* ou *hispano-mourisca* se verifica a mesma migração de modelos de um suporte para outro, como é o caso da adopção de linguagens decorativas tardo-góticas e mudéjares típicas da arquitectura e da pintura mural, e ainda da iluminura, de que são exemplo os arabescos, os motivos de laçarias e os geométricos (Afonso 2009, 133; Trindade 2007, 218 e 219).

Deste modo, e atendendo ao trabalho a desenvolver, aceitamos, pelo menos para já, a utilização dos dois termos – mudéjar e/ou hispano-mourisco – sendo que ambos são hoje representativos de uma arte que se baseia na manutenção de modelos estéticos islâmicos, por vezes estruturais, na arte cristã. Ou seja, uma arte que resulta da conjugação de elementos das duas tradições, que não implica necessariamente uma *adesão* de espírito, mas de gosto, nem a produção específica por artífices mudéjares, e que remete, sim, para o período cronológico em

estudo – da segunda metade do século XV ao início do século XVI –, i.e., correspondente aos exemplares que se encontram *in situ* no Palácio Nacional de Sintra.

Objectivos e metodologia

Como referimos, o principal objectivo desta proposta de *Catálogo de Azulejos Hispano-Mouriscos em Portugal*, a partir do *Palácio Nacional de Sintra* é, precisamente, inaugurar o trabalho de documentação sistemática de um núcleo de azulejaria mudéjar aplicada *in situ* em Portugal e, deste modo, alcançar um modelo para a catalogação dos padrões mudéjares, incluindo nesta abordagem exemplares mais problemáticos, como os pavimentos da Capela palatina e do Quarto de D. Afonso VI, que habitualmente não são considerados “padrões azulejares” na bibliografia da especialidade.

Para tal, procurar-se-á, a seu tempo, abordar o processo de catalogação dos revestimentos de azulejo hispano-mouriscos, bem como a catalogação dos padrões que se conservam *in situ* no Palácio de Sintra, explicando o trabalho realizado quer no *Az Infinitum*, e assim revelando de que forma esta ferramenta se mostra vantajosa à investigação em azulejaria, quer no âmbito do projecto específico dedicado à *Catálogo de padrões da azulejaria portuguesa*.

Mas antes de avançar importa esclarecer, à luz dos conceitos internacionais, o que se entende por **inventário**, **catalogação** e **documentação**, de uma forma geral, ou seja, dentro de uma realidade mais ampla, e no contexto específico do *Az Infinitum*².

Estes conceitos, assim como outros relacionados com o normal funcionamento das entidades museológicas, foram já discutidos por instituições e organismos de referência, aos quais preocupa, sobretudo, a missão de documentação em museus (nas suas várias vertentes), parte essencial do trabalho de gestão do património cultural e natural. Contudo, estes conceitos não se reportam apenas à realidade museológica – ao património musealizado –, e outros organismos há que se detêm na prossecução destes procedimentos, ainda que em moldes distintos e, em torno de outros patrimónios, como é o caso do ICOMOS, que se preocupa em “(...) promover a conservação, a protecção, a utilização e valorização dos monumentos, conjuntos e sítios” (ICOMOS 1965; tradução da autora), isto é, património edificado e arqueológico.

² *In patrimonium premium* é o nome comercial da base de dados que serve o projecto e se caracteriza por permitir uma relação e gestão global da informação dentro um sistema que não é fechado, possibilitando combinar diversas aplicações como o *In arte*, *In doc*, entre outros.

Assim, e de acordo com a documentação emanada de instituições como o Documentation Committee of the International Council of Museums (ICOM-CIDOC), a Collections Trust (antiga MDA – Museum Documentation Association)³ ou a Canadian Heritage Information Network (CHIN)⁴, o inventário é um procedimento no qual se identifica genericamente um objecto, enumerando um conjunto de características básicas que permitem identificá-lo e localizá-lo dentro de uma colecção, distinguindo-o de outros. O conhecimento exaustivo sobre o mesmo não é, assim, essencial. Aliás, o CHIN refere mesmo dois tipos de inventário, de acordo com o volume de informação que se pretende reunir: um mais limitado que apenas tem como objectivo identificar, contar e localizar os objectos de determinada colecção; e outro, mais abrangente, que regista as características físicas dos objectos (materiais, técnicas, medidas, inscrições, etc.).

As mesmas entidades reflectiram igualmente sobre o conceito de **catalogação**. Tanto para o CIDOC⁵, como para o SPECTRUM⁶, ou a CHIN⁷, parece consensual a ideia de catalogação como um outro procedimento, agora focado no entendimento do objecto enquanto fonte documental histórico-artística que importa conhecer e divulgar. A catalogação implica, assim, o levantamento, a recolha e o aprofundamento de informações acerca do objecto, sejam elas referentes à autoria, à proveniência, à iconografia, entre outros, ou à significância e propósito que são esclarecidos através do estudo e da pesquisa científica feita por especialistas (investigadores, historiadores).

Por fim, a **documentação**⁸ engloba tanto o inventário como a catalogação, sem os quais não tem significado ou existência. A *Declaração de Princípios de Documentação em Museus*,

³ Responsável pelo Spectrum, um modelo de procedimentos e boas práticas de gestão e documentação de colecções desenvolvido no Reino Unido pela Collections Trust, e implementado em vários países pela viabilização transversal do projecto às diferentes realidades museológicas. Existe a sua versão traduzida para português, SPECTRUM 4.0 (SPECTRUM PT s.d).

⁴ Sobre o papel destas instituições na documentação em museus ver, entre outros, a síntese publicada em (Matos, 2012: 39-58).

⁵ O CIDOC define catalogação como a “Compilação e manutenção de informações importantes por meio da descrição sistemática dos objetos da coleção, incluindo a organização dessas informações para formar um arquivo catalográfico dos objectos”, versão traduzida para português do Brasil da *Declaração de Princípios de Documentação em Museus*, (CIDOC 2014).

⁶ O SPECTRUM define catalogação como a “Gestão de informações que dão significado às colecções, não como um fim em si mesmo, mas para preservar e salvaguardar o que se conhece dos objectos que as integram.” (Harpring 2016; tradução da autora).

⁷ Para o CHIN catalogação “Além das informações recolhidas durante o processo de inventário, o tipo de informação adicionada durante o processo de catalogação abrange informações contextuais e de entendimento científico sobre o objecto, bem como o seu historial, antes e depois de ser incorporado.” (CHIN s.d.; tradução da autora)

⁸ Existe uma definição do conceito de documentação feita pelo SPECTRUM, que a define como o “Armazenamento e registo de informações sobre objectos, o seu historial e relações sobre seus processos na organização. O propósito da documentação é prestar contas, gerir e utilizar os objectos de modo a alcançar as

do CIDOC, refere que “A documentação em museus envolve o desenvolvimento e a utilização de informações sobre os objectos que fazem parte do acervo e os procedimentos que auxiliam a sua administração. Essas informações deverão ser registadas por escrito ou inseridas no sistema informatizado de documentação do museu, devendo ser acessíveis aos funcionários, pesquisadores e ao público em geral”⁹. Documentar significa, pois, tratar e comunicar de forma contínua e melhorada a informação relativa aos objectos e colecções de um museu, ao mesmo tempo que garante a sua salvaguarda, através de mecanismos, procedimentos e sistemas. Quando feita de forma adequada, a documentação torna-se *vital*¹⁰ para o bom funcionamento das entidades museológicas, uma vez que promove boas práticas de gestão e salvaguarda e facilita o uso e acesso à informação e aos objectos.

Embora em Portugal se verifique alguma tendência para usar os termos inventário e catalogação como sinónimos, no contexto da documentação do património cultural ambos apresentam, como vimos, significados distintos, com consequências, por exemplo, ao nível das estruturas de dados dos sistemas de informação. Para a presente dissertação, importa perceber que os três conceitos – inventário, catalogação e documentação – são essenciais na estrutura do *Az Infinitum*, o *Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* que usamos como ferramenta e, consequentemente, metodologia de trabalho, que passamos de seguida a apresentar.

O *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* (fig. 2)¹¹ é o projecto âncora da Rede de Investigação em Azulejo¹², desenvolvido em parceria com o Museu Nacional do Azulejo e a empresa Sistemas do Futuro, e coordenado pelos investigadores Rosário Salema de Carvalho e Alexandre Nobre Pais.

Pensado e orientado para a investigação, tendo em vista a viabilização de um sistema capaz não só de dar resposta a um entendimento mais alargado da história da azulejaria portuguesa no contexto da História da Arte, mas também de reunir inúmeras informações acerca do património azulejar *in situ* (Carvalho 2018, 86), o *Az Infinitum* foi idealizado entre 2009 e 2011 e tornou-se público em 2012, com o intuito de documentar os revestimentos azulejares, produzidos ou aplicados em Portugal, que se conservam nos seus locais de aplicação, atendendo àquelas necessidades e também outras relacionadas com a própria salvaguarda do património.

metas e objectivos estabelecidos pela entidade museológica.”, versão traduzida para português do Brasil contida em *Roteiros do CIDOC e Glossário da norma SPECTRUM 4.0* (SPECTRUM. s.d.).

⁹Versão traduzida para português do Brasil da *Declaração de Princípios de Documentação em Museus* (CIDOC-ICOM 2014).

¹⁰ Ver (Shepherd 2014)

¹¹ Remete-se o assunto para <http://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az>.

¹² Um dos grupos de investigação do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Embora não verse directamente sobre o património museológico ou edificado, encontra forma concreta de adaptar os modelos base de gestão desses patrimónios à investigação em azulejo, entendido enquanto património integrado. Ao seguir os mesmos princípios de normalização de procedimentos ao nível do inventário, da catalogação e da documentação, o *Az Infinitum* define metodologias de trabalho e de recolha de dados muito precisas, expressas através de um manual de procedimentos interno, cujos princípios fundamentais se encontram publicados em acesso aberto (Carvalho, Pais e Figueiredo 2014).

A normalização dos conceitos e procedimentos, entretanto definidos, permite não só a uniformização das metodologias de trabalho, como também a uniformização da informação que é disponibilizada, facilitando o acesso à mesma para quem gere os dados, mas também para o público em geral.

Importa salientar, neste ponto, a importância dos vocabulários controlados que “(...) permitem a categorização, a indexação e a recuperação de informações (...)” (Harpring 2016, 28). O uso destes vocabulários é feito, também no *Az Infinitum*, através do recurso a listas internacionais normalizadas e providenciadas por organismos que muito têm contribuído para o desenvolvimento de glossários e criação de tesouros para as mais variadas matérias, entre os quais salientamos o Iconclass¹³, um sistema de classificação para descrição de património cultural. Muito embora esteja em construção um *thesaurus* específico para a área da azulejaria¹⁴, que pretende, futuramente, articular-se com o *Art and Architecture Thesaurus* (AAT) do Getty Research Institute, o *Az Infinitum* usa sobretudo, para já, listas simples ou hierarquizadas, de vocabulário controlado, que se baseiam e respeitam o já mencionado AAT, a Union List of Artist Names (ULAN) para os nomes de pintores, o Iconclass na sua versão em português traduzida por um grupo de trabalho da Rede de Investigação em Azulejo, e as *Normas de Inventário* propostas pelo antigo Instituto Português dos Museus, hoje Direção-Geral do Património Cultural, em particular as que dizem respeito à Cerâmica (Mântua et. al. 2007).

Assim, a normalização de procedimentos e terminologias, no âmbito do *Az Infinitum*, permite ao utilizador, seja ele colaborador ou investigador, recolher, guardar, organizar e interrelacionar informação relativamente a grupos e categorias de informação como as cronologias, as autorias, a iconografia, os motivos decorativos, os padrões, as técnicas, os materiais, os locais de aplicação *in situ*, entre tantos outros, fazendo aumentar o conhecimento

¹³ Remete-se o assunto para <http://www.iconclass.nl/home>

¹⁴ O *Az Thesaurus* é um projecto em curso, desenvolvido pela Rede de Investigação em Azulejo em parceria com o Museu Nacional do Azulejo, cuja finalidade é a constituição de um tesouro relacionado com a azulejaria no qual as definições terminológicas são usadas no *Az Infinitum*.

que se tem dos azulejos. É, pois, esta natureza interrelacional de sistematização de informação que caracteriza o *Az Infinitum* e o torna numa poderosa ferramenta de trabalho, capaz de potenciar outras leituras à investigação na área da azulejaria portuguesa.

Actualmente, na sua face visível, o *Az Infinitum* divide-se em cinco grandes áreas: *in situ*, iconografia, padrões e emolduramentos, autorias e bibliografia. Regressaremos a todas estas questões em maior detalhe mais à frente, mas por agora importa apenas esclarecer que a área “padrões e emolduramentos” tem por base um outro projecto intitulado *Catálogo de padrões da azulejaria portuguesa*, constituindo-se como uma ferramenta de vocabulário controlado específica para composições de repetição, que resulta de uma indexação textual e visual.

Por catalogação entende-se, neste contexto, a criação de uma identificação única para cada padrão, quer textual, quer visual, que funciona como um perfil genético ou impressão digital. Define-se um número de catálogo, a técnica de produção, a cronologia de produção e aplicação, a autoria ou origem geográfica de produção, caracterizam-se os motivos decorativos, identificam-se fontes de inspiração ou motivos relacionados e cria-se uma imagem-tipo que, replicada, simula o contexto de aplicação do padrão. Estes aspectos são relevantes para possibilitar, a longo prazo, um mapeamento de padrões hispano-mouriscos que não se quer circunscrito somente ao território português.

Neste sentido, a presente proposta de trabalho inscreve-se nas perspectivas de catalogação iniciadas por João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) para o século XVII (e apenas esboçadas para a centúria de Quinhentos) e nas metodologias de trabalho já testadas e seguidas no âmbito dos projectos do grupo Az – Rede de Investigação em Azulejo mencionados (*Az Infinitum* e *Catálogo de padrões*), que desenvolvem, ampliam e actualizam os métodos inovadores propostos por aquele investigador.

Mas, no contexto de uma dissertação de mestrado, impõe-se a pergunta “Catalogar com que fim?”. A catalogação, no caso concreto dos revestimentos e dos padrões em estudo, ao criar um perfil unívoco da matéria que cataloga, além de facilitar o seu estudo e preservação (ainda que preventiva), permite também alargar o conhecimento sobre o objecto e a relação que este estabelece com outros, potenciando novas redes de entendimento, sendo estas as finalidades expressas do presente trabalho.

Por outro lado, interessa-nos também promover não apenas a disponibilização dos dados da investigação numa plataforma relacional de acesso público permeável ao cruzamento com outros dados suscetíveis de levantar novas perspectivas, mas mostrar de que forma o processo de catalogação sobre a matéria conduz, de facto, a novos conhecimentos, quer em torno dos

revestimentos azulejares hispano-mouriscos e sobre o próprio palácio, quer ainda sobre os padrões “transformados” em padrões-tipo que podem ser mapeados em toda a Península.

Todavia, temos consciência que uma parte significativa do trabalho desenvolvido ao longo destes dois anos foi sobretudo prático e muito focado na análise textual e visual de um conjunto de 135 padrões de azulejo¹⁵. Esta experiência, e a relação de colaboração estabelecida com o grupo de investigadores do projecto de catalogação de padrões e com a equipa de fotógrafos responsável pelo tratamento digital das imagens, permitiu-nos ter uma percepção da azulejaria hispano-mourisca muito distinta daquela com que iniciámos este percurso. Em certa medida, entendemos o estudo aprofundado e, de algum modo, formalista, dos padrões em causa, como a preparação de amostras a ser objecto de análise numa fase seguinte. Neste caso, a fase seguinte restringiu-se ao Palácio Nacional de Sintra, como era nosso objectivo desde o início, mas concluímos o trabalho com a certeza de que deixamos 135 amostras prontas a ser exploradas de várias formas, quer por nós, quer por outros investigadores. Ao compreender as vantagens da prática de uma História da Arte aberta e colaborativa, optámos por publicar não apenas os resultados da investigação, mas também todos os dados que preparámos, num processo de total transparência e estímulo ao progresso da ciência. Regressaremos às perspectivas de investigação futura no último capítulo, mas por agora importa explicar a estrutura da dissertação e algumas das opções.

Deste modo, e após uma introdução relativamente extensa, em que se caracteriza a investigação e, de um modo muito genérico, as metodologias empregues, a dissertação divide-se em quatro capítulos. O primeiro, cuja organização reflecte desde logo a dicotomia palácio/revestimentos em azulejos e padrões que caracteriza o presente trabalho, diz respeito ao “estado da arte”, começando pelo enquadramento histórico-artístico do palácio e abordando as diferentes perspectivas que a historiografia manifestou em relação aos seus revestimentos. Aqui são trabalhadas não apenas questões terminológicas, com a designação *hispano-mourisco* enraizada na historiografia do azulejo até ao final do século XX, mas também os debates em torno das cronologias e dos locais de produção deste género de azulejos. Fundamentalmente, importa ter em atenção a caracterização genérica do edifício e o entendimento integrado das questões associadas ao revestimento, aprofundando contextos e apontando especificidades, de modo a compreender que os azulejos não surgem arbitrariamente no edifício.

O segundo capítulo incide sobre as metodologias inerentes ao trabalho de catalogação de tais revestimentos, ocupando uma parte significativa da dissertação porque, e como

¹⁵ 78 padrões (11 por aplicação), 44 barras (2 por aplicação), 9 cercaduras (4 por aplicação) e 4 frisos (2 por aplicação).

explicamos antes, o trabalho prático constituiu a base da investigação, considerando-se absolutamente necessário deixar expresso de forma clara e detalhada as opções que, mais tarde, acabaram por conduzir às conclusões presentes no capítulo final relativo à leitura de conjunto. Ou seja, tal como o capítulo 3, relativo à catalogação de padrões, parte substancial deste texto reporta-se ao que se tem vindo a designar como “paradados”, isto é, a descrição dos processos usados para a recolha de dados.

Por outro lado, importa ainda chamar a atenção, neste capítulo para o “estado da arte” sobre inventário de revestimentos azulejares *in situ*. Embora vários autores tenham já anteriormente abordado estas questões, pareceu-nos essencial uma leitura integrada sobre as mesmas, que não tinha ainda sido feita, ao mesmo tempo que permitiu evidenciar as vantagens do *Az Infinitum* e das metodologias seguidas, que procuram introduzir alguma unidade a uma realidade fragmentária, assim clarificando também a nossa posição, do ponto de vista teórico, em relação a esta matéria.

Seguindo uma lógica hierárquica, do geral para o particular, o terceiro capítulo centra-se nos padrões hispano-mouriscos e desenvolve-se em diferentes etapas, que passamos a descrever. A primeira diz respeito ao estado da arte sobre a catalogação de padrões, cuja lógica é idêntica à do capítulo anterior relativo aos inventários *in situ*. É relevante, neste sentido, contextualizar as fontes históricas e modelos de catalogação anteriores ao projecto de *Catalogação de padrões da azulejaria portuguesa*, reflectindo sobre as vantagens e desvantagens das opções de cada um e assim contribuindo para a fundamentação teórica do próprio projecto em que o nosso trabalho se insere.

Na segunda etapa questionamo-nos sobre o que é um padrão, pois um dos aspectos com que nos debatemos ao longo deste trabalho foi a dificuldade em responder a esta pergunta no contexto da azulejaria portuguesa. Se é consensual que as composições de repetição dos séculos XVII, XVIII, XIX ou início do século XX são padrões, o mesmo não acontece a partir de meados do século XX e muito menos ainda quando recuamos à azulejaria produzida segundo a técnica do alicatado (ou mesmo as rajolas). De alguma forma, a historiografia especializada tem considerado o formato do azulejo com um factor fundamental nesta equação, “ignorando” simetrias e translações que ocorrem na superfície do quadrado (ou de outro formato), assim como a junção de peças de diferentes formatos que se repetem em ritmos regulares. Por esta razão, consideramos fundamental procurar definir o que se entende por padrão e aplicar esse mesmo entendimento à azulejaria mudéjar.

Por fim, a terceira e última etapa cinge-se às metodologias de catalogação de padrões, em geral, e àquelas específicas dos padrões hispano-mouriscos. Uma vez mais, a importância das tarefas conduziu a um capítulo mais extenso, como justificado atrás.

No quarto e último capítulo propõe-se uma leitura integrada dos revestimentos e padrões a partir da catalogação efectuada, procurando evidenciar alguns aspectos inovadores, quer do ponto de vista da aplicação de revestimentos, quer dos próprios padrões.

Como qualquer trabalho científico, também esta dissertação não poderia terminar sem uma conclusão em que se reflecte sobre as perspectivas de investigação futura, mostrando de forma sumária o que foi feito, o que se alcançou e o que pode, a partir de agora, ser realizado. Observando as mais recentes evoluções da História da Arte, o trabalho desenvolvido inscreve-se no que tem vindo a ser designado como História da Arte Digital, ou seja, tirando partido da utilização de ferramentas digitais na investigação. É nesta linha que queremos continuar a trabalhar, num equilíbrio desejável entre as metodologias que caracterizam a disciplina e os desafios que hoje permitem avançar por outros caminhos. Ainda que, como defendemos em outro lugar, este seja um percurso demorado e nem sempre a recolha dos frutos plantados seja tão célere como gostaríamos (Carvalho, Xavier e Leitão 2019). Esta dissertação é, assim, um primeiro passo num caminho bem mais longo que esperamos ter iniciado de forma consistente e estruturada.

Como notas finais importa referir que dividimos os anexos por imagens (anexo A), tabelas (anexo B), plantas (anexo C), gráficos (anexo D), documentos (anexo E), fichas *in patrimonium* [imóvel e integrado] (anexo F) e fichas *in patrimonium* [padrões] (anexo G), servindo esta nota de guia à consulta, e optámos por não escrever segundo o novo acordo ortográfico, sendo a norma de citação e referência bibliográfica usada a de autor-data do *Chicago Manual of Style*. Resta ainda mencionar que, ao longo destes dois anos, participámos com comunicações sobre azulejaria mudéjar em conferências de âmbito nacional e encontra-se em fase de publicação um artigo conjunto que integra parte do subcapítulo relativo à discussão sobre o que se entende por padrão na azulejaria portuguesa:

. [capítulo de livro] Carvalho, Rosário Salema de, Rafaela Xavier, e Inês Leitão. 2019. «Digital techniques for the study of Portuguese azulejos (glazed tiles): Between Alice's White Rabbit and the Mad Tea Party». Editado por Kathryn Brown. *The Routledge Companion to digital humanities and art history*, 32–52. London: Routledge.

. [comunicação em encontro científico com revisão por pares] 13 de Novembro de 2019. Azlab#52 Queremos saber o que andam a estudar, foi apresentada a comunicação “Catalogação de Azulejos Hispano-Mouriscos em Portugal o Palácio Nacional de Sintra como estudo de caso”.

. [comunicação por convite] 30 de Outubro de 2019. Intervenção numa aula suplementar, do Curso de Design, da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

. [comunicação por convite] 24 de Maio de 2019. Intervenção na aula de Técnicas de Inventário do Património Artístico, do Curso de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

1. O PALÁCIO NACIONAL DE SINTRA E OS REVESTIMENTOS DE AZULEJO HISPANO-MOURISCO: ESTADO DA ARTE

Residência régia desde 1281, a história do Palácio Nacional de Sintra cruza-se com a própria História de Portugal, o que explica o interesse de alguns monarcas que, a partir de D. Dinis, contribuíram para as diferentes campanhas arquitectónicas e decorativas de que o edifício foi objecto, não apenas no período em estudo, mas até ao século XVIII.

Estas campanhas, embora se possam justificar pela propensão de enaltecimento dos monarcas, resultam igualmente da evolução de hábitos de comodidade, uma vez que a localização do Palácio em Sintra propiciou gradualmente a fixação da corte. Ao mesmo tempo, as actualizações de gosto imprimiram à residência real um cunho próprio que, de resto, viria a ser comum na arquitectura civil régia dos anos seguintes, nomeadamente ao nível da organização dos espaços (em aposentos do Rei, dos Infantes e da Rainha) (Senos 2002; Silva 2002b), mantendo-se hoje como o testemunho mais bem preservado de arquitectura régia medieval em Portugal.

Os estudos que de seguida analisamos, focados no património edificado, parecem centrar-se sobretudo em torno de dois temas principais: as etapas construtivas do palácio e os revestimentos cerâmicos dos diversos espaços.

1.1 A definição de etapas construtivas e a sua relação com os revestimentos azulejares

Embora a presente investigação se circunscreva aos azulejos hispano-mouriscos, é fundamental conhecer a história do palácio, nomeadamente o edifício e os espaços em que os revestimentos foram aplicados, na medida em que o azulejo é considerado um património integrado que só pode ser cabalmente entendido quando inscrito no seu contexto original.

Os diversos autores que, no decorrer do século XX, analisaram a história do palácio e contribuíram para o conhecimento que hoje temos sobre esta monumental obra medieval de arquitectura civil, parecem seguir dois temas-chave. Por um lado, coloca-se a questão da existência de vestígios árabes na obra conservada, entendendo-se que o edifício terá sido erguido sobre uma antiga alcáçova árabe não se conhecendo, porém, ao certo a data da sua fundação, razão pela qual alguns autores fazem remontar a tempos ancestrais determinadas áreas do palácio. Por outro lado, procuram demonstrar que a sua construção resulta de uma sucessão de etapas, ainda que nem sempre concordando com as respectivas cronologias.

Baseando-se em três fontes primárias – o *Livro da Cartuxa* (Duarte 1498)¹⁶, o *Livro de Fortalezas* (Armas 1509-1510)¹⁷ e o *Livro Truncado da Receita e Despeza*, por André Gonçalves (1508-1510) –, Albrecht Haupt (1986), o Conde de Sabugosa (1903), Walter Crum Watson (1908), Reynaldo dos Santos (1924), Gustavo de Matos Sequeira (1931), Raul Lino (1948), António Borges Coelho (1975), ou Francisco Costa (1980) estudaram o edifício comentando dados históricos e atestando a qualidade e singularidade da construção, sendo que a todos é comum uma referência a anteriores fundações árabes no local do palácio. Na verdade, a questão que se coloca ao estudo do Palácio de Sintra não se baseia apenas na existência das fundações árabes, mas também na permanência, reconhecimento e manutenção desses vestígios no edifício que hoje se conserva.

Perfilhando ideias antigas, o Conde de Sabugosa faz remontar alguns espaços, como a Sala dos Árabes (fig. 3), a Sala das Sereias (fig. 4) ou a capela-mor da Capela palatina (fig. 5), a uma realidade árabe (Sabugosa 1903, 2). Raul Lino refere também a existência de uma alcáçova, mas é Francisco Costa quem esclarece o assunto ao determinar a existência e localização da antiga alcáçova árabe no local do palácio (Costa 1980, 31-34), indo ao encontro do que já anteriormente referia o geógrafo árabe Al-Bacr (Silva 2002b, 203).

Mais recentemente, José Custódio Vieira da Silva, além de partilhar da mesma posição de Francisco Costa, propõe um entendimento integrado da realidade sintrense, no contexto de um estudo profundo sobre os paços medievais portugueses, no qual afirma, relativamente ao Palácio de Sintra, que parte do paço dionisino, correspondente ao conjunto do Quarto de D. Afonso VI, da Sala Chinesa e da Sala Bonet, terá resultado de um reaproveitamento de uma fortificação mínima, uma torre de muralha da antiga alcáçova (Silva 2002b, 204-206), o que terá justificado a edificação por pisos, verticalmente, e não por uma sucessão de câmaras, antecâmaras e transcâmaras longitudinais, como viria a suceder posteriormente em outras habitações régias. Refere também o autor que aquela zona, a mais antiga e recuada do palácio, ainda dentro de uma lógica militar medieval, mas com uma estrutura habitacional completa, se conserva maioritariamente intacta desde o século XVI (Silva 2002b, 205).

No que diz respeito às etapas construtivas, os autores que escrevem na primeira metade do século XX remetem a construção do Palácio para o reinado de D. João I (r. 1385 – 1433), e a posterior ampliação para o reinado de D. Manuel I (r. 1495 – 1521). Partilham desta

¹⁶ Publicado numa edição diplomática com a edição de João Alves Dias e introdução e revisão de A. H. de Oliveira Marques (Duarte 1982).

¹⁷ Consultada a reprodução anotada por João de Almeida (Armas 1943).

concepção, e de uma noção de “visita descritiva”¹⁸, ainda que com divergências, Albrecht Haupt (1986, 112-124), o Conde de Sabugosa (1903, 2), Raul Lino (1948, 79-126) e Reynaldo dos Santos (1957, 13-48). Para estes investigadores, correspondem ao palácio joanino espaços como a Sala dos Cisnes (fig. 6), a Sala das Pegas (fig. 7), o Quarto de D. Sebastião (fig. 8), a Sala de Júlio César (fig. 9), a Sala da Coroa (fig. 10), o Pátio Central (fig. 11) e o Pátio de Diana (fig. 12). Outros são menos consensuais: a Sala dos Árabes (fig. 13) é, para Raul Lino e Reynaldo dos Santos, do tempo de D. João I, e, para o Conde de Sabugosa, de origem árabe; a Capela, segundo Raul Lino, dataria igualmente do mesmo reinado, e a Sala das Sereias ser-lhe-ia anterior. Relativamente ao assunto, veremos como as posições de Sabugosa e Raul Lino se relacionam directamente com o entendimento que manifestam sobre os revestimentos azulejares dos mesmos espaços. Ao reinado de D. Manuel I corresponde a ala Manuelina e toda a “modernização” e unificação do compartimentado e antigo paço medieval, já dentro da corrente estética do Tardo-Gótico com aproximações ao Renascimento.

Por sua vez, autores como Gustavo de Matos Sequeira (1931) e Francisco Costa (1980), privilegiam sobretudo uma abordagem teórica e uma visão de conjunto, deixando de parte o conceito de “visita descritiva” e o que lhe está inerente. Mas é com o trabalho de Custódio Vieira da Silva, sobre a obra comparativa e já referida em torno dos paços medievais portugueses, que as etapas construtivas do palácio são identificadas com exactidão, distinguindo-se três fases¹⁹ (Silva 2002b, 201-247):

1. a primeira, designada como Paço I, corresponde ao reinado de D. Dinis (r. 1279 – 1325) e compreende os actuais espaços da Capela Palatina, do Quarto de D. Afonso VI, da Sala Chinesa, da Sala do Bonet;
2. a segunda – Paço II – coincidente com o reinado de D. João I (r. 1385 – 1433), inclui a Sala dos Cisnes (antiga Sala dos Infantes ou Câmara Grande), a Sala das Pegas, a Sala das Sereias (antigo Guarda-Roupa), o Quarto de D. Sebastião (antiga Sala do Ouro), a Sala de Júlio César, a Sala da Coroa, a Sala dos Árabes (antigo Quarto de D. João I), Quarto de Hóspedes, a Cozinha e os Pátios da Audiência, da Carranca e Central (ou do Esguicho), e respectiva Gruta dos Banhos;

¹⁸ A “visita descritiva” é comum aos autores que escrevem sobre o palácio na primeira metade do século XX e entende-se como a descrição dos diferentes espaços, ao mesmo tempo que tecem breves comentários acerca da decoração e história dos mesmos.

¹⁹ A Sala dos Archeiros, assim como a Sala das Galés, por se considerarem edificações “isoladas”, não se contabilizam nas três fases primordiais. A Sala dos Archeiros resume-se à união dos eirados que se estendiam da Sala dos Cisnes e da Sala Manuelina, sobre a mesma cobertura, que é edificada já no reinado de D. João III (r. 1521 – 1557), à qual se junta a escadaria em caracol que dá acesso ao interior do Palácio (Silva 2002b, 239). Já a Sala das Galés data do século XVII (Silva 2002a, 105).

3. a terceira – Paço III – que decorreu no contexto do reinado de D. Manuel I (r. 1495 – 1521), corresponde à designada ala Manuelina, composta pela Sala Manuelina e respectivas dependências, a Sala dos Brasões (que substituiu a anterior *Casa de Meca*), a Sala das Colunas (também dita das Três Irmãs, ou de D. Afonso V), o Patim do Pátio Central, assim como os pátios de Diana, dos Tanquinhos e o Jardim dos Príncipes.

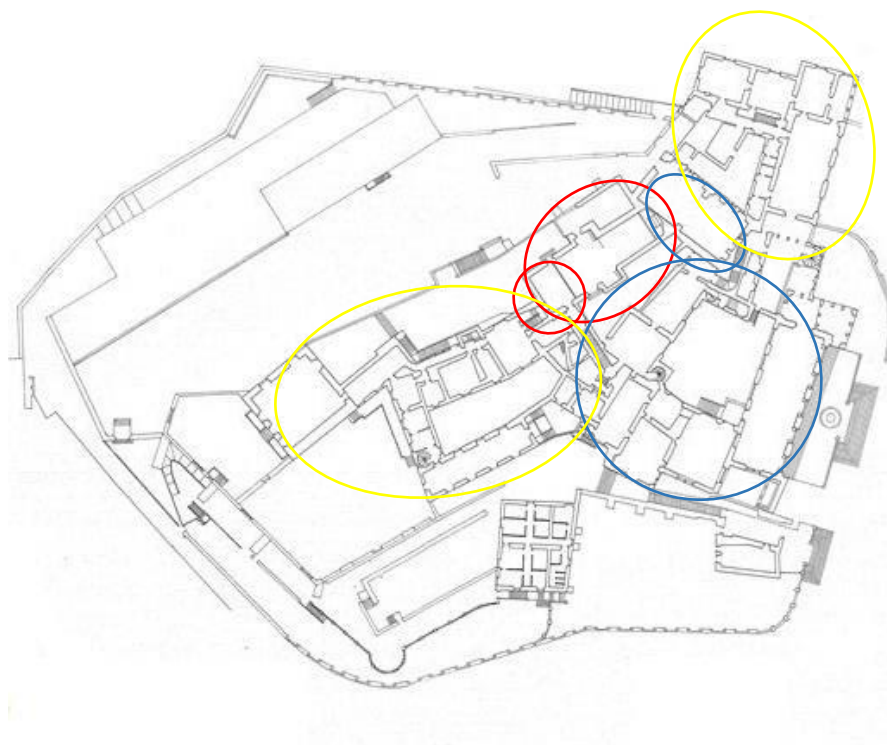


Fig. A | Etapas construtivas do Palácio Nacional de Sintra [© SIPA | Rafaela Xavier]

- Paço I
- Paço II
- Paço III

Em síntese, a aceitação de uma pré-existência árabe no local de edificação do palácio é partilhada pelos diversos autores, variando apenas a concepção que têm relativamente à permanência e manutenção dessas antigas estruturas primitivas, matéria esclarecida com o trabalho de Custódio Vieira da Silva. São concordantes as opiniões sobre a construção faseada do palácio, sendo as datações das diferentes etapas objecto de divergência, com alguns autores a fazer remontar o início da construção do palácio ao reinado de D. Dinis e outros situando-o apenas no reinado de D. João I, numa janela cronológica que se estende entre os meados dos séculos XIII-XIV e o século XVI.

Importa agora compreender de que modo os revestimentos azulejares constituem, por vezes, o argumento para definir a antiguidade de determinados espaços do palácio fazendo-os coincidir, ou não, com as suas etapas construtivas, ao mesmo tempo que se assumem, progressivamente, como matéria de interesse para alguns dos investigadores mencionados, merecendo especial destaque neste contexto as contribuições do Conde de Sabugosa, de Raul Lino e de Custódio Vieira da Silva, que optam por datar alguns núcleos azulejares²⁰. Reconhecem, assim, maior antiguidade aos pavimentos da Capela Palatina (fig. 14) e do Quarto de D. Afonso VI (fig. 15), bem como ao revestimento da Sala dos Árabes (fig. 16) e do ajimez e moldura da porta da Sala das Sereias (fig. 17 e 18) que conduz à Sala de Júlio César (a partir de agora designada como Porta das Sereias). Distinguem igualmente o papel de D. Manuel I na tarefa de remodelação do paço e beneficiação geral das suas divisões, mais precisamente entre 1497 e 1510, época em que se modificam vãos e janelas e se revestem com azulejos mudéjares diversas outras salas (Silva 2002b, 217).

O trabalho do Conde de Sabugosa é, de todos, o mais relevante, pois assume-se como um primeiro esforço no estudo do revestimento cerâmico do palácio. Ao mesmo tempo que atribui datações a determinados revestimentos, o autor dedica um capítulo exclusivamente ao azulejo incorporando um *corpus* imagético de padrões (fig. 19) e um primeiro levantamento do pavimento da Capela (fig. 20) (Sabugosa 1903, 205-209), relevantes para o princípio de uma catalogação e que nos interessa de forma particular no âmbito da presente investigação. Embora caracterize cada um dos conjuntos cerâmicos, Sabugosa nada refere sobre o pavimento do Quarto de D. Afonso VI, limitando-se a destacar a sua singularidade e a similitude que apresenta em relação ao pavimento da Capela (Sabugosa 1903, 194). Já sobre este pavimento, o ajimez e moldura da Porta das Sereias e o pavimento que circunda a fonte da Sala dos Árabes (fig. 21), opta por remeter para uma origem árabe, a antiga alcáçova, reconhecendo mesmo no pavimento alicatado da Capela os únicos resquícios sobreviventes de uma mesquita árabe (Sabugosa 1903, 197). Já Raul Lino faz coincidir o ajimez e a moldura da Porta das Sereias, assim como o pavimento que circunda a fonte da Sala dos Árabes, a um período anterior a D. João I, ou seja, ao século XIII e os pavimentos da Capela e Quarto de D. Afonso VI à centúria seguinte, ainda que atribuindo uma maior actualidade à Capela, que situa no reinado de D. João I, enquanto se refere ao quarto como claramente do século XIV.

²⁰ De referir que Matos Sequeira e Reynaldo dos Santos pouco ou nada acrescentam a este debate, limitando-se a comentários descritivos sobre o Palácio. No entanto, o trabalho de Reynaldo dos Santos (1957) é fundamental para o entendimento dos revestimentos mais avançados do Palácio, como veremos no próximo sub-capítulo.

Por sua vez, e baseando-se em “autores da especialidade” a que nos referiremos de seguida²¹, Custódio Vieira da Silva manifesta um entendimento diferente, atribuindo ao reinado de D. Afonso V (r. 1438 – 1481) a aplicação dos pavimentos da Capela, Quarto de D. Afonso VI e moldura da Porta das Sereias, e ao reinado de D. Manuel I o revestimento da Sala dos Árabes (Silva 2002b, 214 e 228).

Reconhecendo o eclectismo que caracteriza o Palácio de Sintra²², mas que ainda assim apresenta uma unicidade evidente, compreendemos com estas premissas que uma das inquietações da historiografia em torno da edificação do palácio se manifesta no reconhecimento da permanência de vestígios da antiga alcáçova no então palácio. Ao mesmo tempo, procura fazer corresponder a aplicação de determinados núcleos azulejares às etapas construtivas do palácio, nomeadamente durante reinado de D. João I, ao qual Raul Lino atribui o pavimento da Capela, e o reinado de D. Manuel I, ao qual Custódio Vieira da Silva atribui o revestimento da Sala dos Árabes. Todavia, a única etapa construtiva à qual parece corresponder, de facto, uma campanha azulejar, é a que ocorre no reinado de D. Manuel I, pois a outra fase de aplicação cerâmica acontece no reinado de D. Afonso V, não representando esta uma verdadeira fase de edificação.

1.2 Os debates em torno dos revestimentos cerâmicos na bibliografia da especialidade

Os principais textos relativos à história da edificação do Palácio de Sintra reconhecem, como vimos, a importância da azulejaria, quer ao nível dos pavimentos, quer de aplicação parietal, e mostram o interesse crescente que este tema foi suscitando na historiografia. Por outro lado, os autores especializados, e que se dedicam em maior profundidade ao estudo da cerâmica e do azulejo, não deixaram naturalmente de se interessar por estes conjuntos, debatendo de modo alargado as suas ideias, nem sempre coincidentes, sobre as técnicas de produção, as cronologias e a origem dos vários revestimentos.

Em Portugal, merecem especial referência os trabalhos iniciais conduzidos por Reynaldo dos Santos (1957) e João Miguel dos Santos Simões (1990), posteriormente continuados por José Meco (1989) e, principalmente, por Rui Trindade (2007), autor que tem vindo a analisar os azulejos do palácio quer de um ponto de vista formal, quer através de um conjunto muito significativo de documentos de arquivo e de escavações arqueológicas,

²¹ Nomeadamente Reynaldo dos Santos (1957) e João Miguel dos Santos Simões (1990).

²² De notar que as várias etapas construtivas coincidem com reinados (D. Dinis, D. João I e D. Manuel I) que nos legaram obras igualmente singulares, mas muito diferentes do Palácio de Sintra. Ainda que se tratem de tipologias distintas, referimo-nos concretamente ao Claustro de D. Dinis (Mosteiro de Alcobaça), ao Mosteiro de Batalha (D. João I) e ao Mosteiro dos Jerónimos (D. Manuel I).

lançando novas perspectivas de investigação, nem sempre isentas de controvérsia. Mais recentemente, também os investigadores da área das ciências dos materiais se debruçaram sobre estas matérias, propondo outras leituras baseadas em estudos laboratoriais, como é o caso de Susana Coentro (2017), com uma tese de doutoramento dedicada ao estudo arqueométrico comparativo de colecções de azulejaria hispano-mourisca portuguesas e espanholas.

Todavia, o debate em torno do património azulejar do palácio acontece à escala peninsular, cabendo a José Gestoso y Pérez (1995), logo desde 1903, a primazia da análise documental e integrada dos azulejos, e restante cerâmica (louça), num estudo maior dedicado à história dos barros vidrados sevillhanos. Destacam-se igualmente as contribuições de António Sancho Corbacho (1948), de Jaume Coll Conesa (2009), relativamente à cerâmica valenciana, e ainda de Alfonso Pleguezuelo Hernández (1989, 1992, 1996, 1997, 2011, 2016), que ao estudar as características da azulejaria hispano-mourisca espanhola comenta os revestimentos do Palácio de Sintra e outros revestimentos contemporâneos aplicados em Portugal, numa visão de conjunto que tende a ser seguida por investigadores como Celso Mangucci (2017, 249-261).

1.2.1 Datação e origem dos revestimentos

Uma das formas possíveis de estabelecer cronologias para a azulejaria radica na análise das suas técnicas de produção, cuja evolução revela uma progressiva simplificação e seriação dos processos de trabalho²³. Por estes motivos, muitos autores dedicam uma atenção particular a estas matérias, caracterizando e contextualizando as técnicas que é possível identificar no palácio: esgrafitados, engobes, azulejos alicatados, azulejos de corda seca, de aresta e relevados.

Antes de avançar, e com o objectivo de contextualizar a análise seguinte, importa recordar o que se entende por cada uma das técnicas mencionadas e perceber em que período foram usadas. O esgrafitado (técnica de decoração) é uma técnica originária do Norte de África e desenvolveu-se a partir do século XII (Simões 1990, 59; Trindade 2007, 224-225), sendo a sua utilização recorrente até meados do século XV. Consiste na remoção de parte da camada vítrea da peça cerâmica deixando à vista a chacota, criando-se assim um desenho através do contraste entre as duas camadas. O facto da sua produção exigir maiores níveis de especialização e realização *in situ*, são aspectos relevantes para aferir a origem e datação dos revestimentos em estudo.

²³ Como teremos oportunidade de discutir mais à frente, Rui Trindade tem uma posição distinta, ao traçar uma evolução a partir dos ladrilhos cerâmicos cristãos e da sua ligação mais próxima aos modelos góticos francês e inglês.

A discussão em torno da classificação do engobe como material e/ou técnica, mais concretamente técnica de decoração, tomará lugar em capítulo próprio (ver capítulo 3, p. 85), mas por ora interessa-nos definir o procedimento, no qual o *engobe* se constitui como a “Técnica de pintura com argila líquida, corada com óxidos ou pigmentos, aplicada sobre o corpo cerâmico ainda cru. As peças podem ser apenas submetidas a uma única cozedura, mono cozedura, ou ser ainda cobertas com um vidrado fino e transparente e ser cozidas segunda vez” (Mântua et. al. 2007, 49).

O uso do engobe, juntamente com outras técnicas como a linha incisa e impressa, teve grande aplicação em pavimentos durante os séculos XIII e XIV (estendendo-se em alguns casos até ao século XV) na Europa do Norte, nomeadamente, em França e Inglaterra, em capelas reais dos palácios e abadias Cistercienses (Simões 1990, 47 e 48; Graves 2002, 9-24), constituindo o que Rui Trindade designa de *mosaico cisterciense* (Trindade 2007, 308), e cuja temática se fixou na heráldica, em motivos naturalistas (sendo a flor-de-lis um tema recorrente), animais (grifos, entre outras figuras do imaginário medieval), ligados sobretudo ao Gótico europeu (Graves 2002, 18).

O alicatado (técnica de aplicação), sucessor do antigo mosaico, resulta da junção de pequenas peças cerâmicas, cortadas com um instrumento semelhante ao alicate, vidradas e monocromas, numa composição de repetição, formando padrões mais ou menos regulares (Mântua et.al. 2007, 96), e teve grande aplicação entre os meados do século XIV e o século XV (Simões 1990, 55; Pleguezuelo 1997, 347). Esta técnica, que exigia não só grande nível de especialização, como também o recurso a um oleiro e a um ladrilhador, foi suplantada em Sevilha²⁴, em meados do século XV, pela da corda seca²⁵, diminuindo o tempo e custos associados à produção (Sancho Corbacho 1948, 13; Pleguezuelo 1989, 29; Pleguezuelo 1997, 352; Pleguezuelo 2011, 29).

Por corda seca entende-se a técnica de decoração cerâmica, recorrente entre os meados do século XV e o início do século XVI, na qual se desenhava no barro cru com um pincel embebido de uma mistura de óxido de manganés e óleo de linhaça, que após a primeira cozedura queimava e resultaria na demarcação da composição do desenho pela “corda seca”, impedindo a fusão de pigmentos na segunda cozedura (Simões 1990, 56; Meco 1989, 35-38; Pleguezuelo

²⁴ Importa referir que a técnica da corda seca vinha a sendo aplicada na cerâmica de loiça de diferentes centro de produção com uma ligação forte à tradição hispano-muçulmana, como Toledo, Málaga e também Sevilha. A diferença está na aplicação da técnica a um corpo cerâmico plano com fim ao revestimento de superfícies arquitectónicas (Pleguezuelo 1989, 26-29).

²⁵ As definições que apresentamos constam igualmente do projecto *Az.Thesaurus*, em desenvolvimento pela Rede de Investigação em Azulejo.

1989, 30; Mântua et. al. 2007, 102). Os autores tendem a distinguir a já descrita técnica da “corda seca simples” da “corda seca fendida”, que se baseia em pressionar um molde sobre o barro cru, pintando-se com a mesma mistura os sulcos e repetindo-se o restante processo (Sancho Corbacho 1948, 17 e 18; Meco 1989, 38; Pleguezuelo 1989, 29; Mântua et. al. 2007, 102). Os temas mais recorrentes destes azulejos são as laçarias e formas geométricas, procurando simular as anteriores composições de alicatado, mas não só (Sancho Corbacho 1948, 14; Pleguezuelo 1989, 30). Foi também recorrente, embora não de forma tão sistemática, temas figurativos como animais, elementos vegetalistas e ainda motivos heráldicos (Pleguezuelo 1997, 353), dos quais o padrão P-15-16-00046 é exemplo.

Em meados do século XV, a aresta, que resulta de uma ainda maior simplificação de processos, ganha lugar de destaque e a sua produção expande-se a outras cidades, embora Sevilha nunca deixe de ser o centro de produção por excelência, estatuto que mantinha desde o século XIV. Trata-se de uma técnica de decoração cerâmica na qual a composição era pressionada sobre o barro cru por meio de um molde de madeira, gesso ou metal (actualmente usa-se também silicone) que deixava salientes relevos ou arestas, evitando a mistura de cores dispostas isoladamente em cada sulco. Com esta técnica os motivos ganham uma maior liberdade no desenho, abandonando progressivamente os traços rectos que caracterizam grande parte dos motivos geométricos ou de laçaria, muito usados nos alicatados e azulejos de corda seca (Sancho Corbacho 1948, 14). Pleguezuelo admite incertezas na atribuição de uma cronologia exacta para o começo da aplicação da técnica de aresta referindo que Gestoso y Pérez, assim como Sancho Corbacho, apontam a segunda metade do século XV (Sancho Corbacho 1948, 15), mas que os primeiros exemplos datados são dos anos 30 da centúria seguinte. Porém, menciona também datas concretas do início do século XVI, 1503 e 1508, relativas à importação de azulejos de aresta para Portugal (Pleguezuelo 1989, 34).

As técnicas de aresta e corda seca foram utilizadas simultaneamente até ao início do século XVI, momento em que é abandonada definitivamente a corda seca. Ao mesmo tempo que se desenvolvia a corda seca e a aresta, produziam-se também azulejos relevados policromos, no final do século XV, cujo discurso ornamental se aproxima quer do gótico francês e inglês, replicando modelos que se observam em pedra ou talha, quer da proto-majólica e das terracotas «dellarobianas» da oficina de Niculoso Francisco, que viriam a concorrer com a aresta (Simões 1990, 56 e 64). Porém, sabe-se hoje que na oficina daquele ceramista se produziram simultaneamente azulejos de aresta, outros figurativos de majólica, escultura vidrada e outros materiais de cerâmica vária (Pleguezuelo 1992, 171-182).

Nesta medida, e apesar da evolução registada, sobretudo relacionada com a maior facilidade de produção e com a questão das misturas dos óxidos, estudos recentes como o que acabámos de citar, mostram que é necessário analisar com cuidado estas questões técnicas e as consequentes conclusões de âmbito cronológico.

Subjacente ao desenvolvimento tecnológico está, desde os estudos de Gestoso y Pérez, a questão da origem dos azulejos, com este autor a analisar a azulejaria sevilhana, procurando caracterizar as técnicas desenvolvidas nesta cidade, nomeadamente a corda seca e a aresta. Por oposição, Rui Trindade sugere outras técnicas provenientes dos sistemas de fabrico góticos da produção azulejar cristã do Norte de Europa, nomeadamente Cisterciense, e, sobretudo, aplicada a pavimentos (como os engobes), que concorriam ao mesmo tempo que a manufactura da azulejaria hispano-mourisca (Graves 2002, 9-24). Entre as várias técnicas são mencionadas a da linha incisa e a da linha impressa (Trindade 2007, 184-185), já anteriormente identificadas por Alun Graves (2002, 20-24), sendo a última considerada por Rui Trindade senão antecessora, pelo menos antepassado directo da técnica da aresta, sobretudo se atendermos ao facto que em ambas as técnicas se recorre a um molde para “impressão” de uma composição na superfície da chacota, concluindo “(...) que a técnica de aresta que alguns autores espanhóis e portugueses consideraram invento sevilhano, não foi mais que a aplicação da policromia em ladrilhos de *linha impressa*, cujas produções eram já conhecidas na Europa ocidental desde o início do século XIV” (Trindade 2007, 220), tendo sido aplicada na produção de ladrilhos com motivos góticos de maior influência francesa e inglesa, por exemplo, para a Abadia de Santa Maria de Alcobaça (XIII), Sé de Lisboa e Castelo de Leiria (Trindade 2007, 193-208). Neste sentido, Rui Trindade aproxima os processos de manufactura de ladrilhos vidrados góticos em linha impressa do azulejo hispano-mourisco em técnica da aresta²⁶.

Dentro deste quadro de tipologias técnicas, a historiografia tem sido unânime em apontar os séculos XV e XVI como as balizas cronológicas para os revestimentos mudéjares do Palácio de Sintra, procurando depois definir datações mais precisas e reflectir sobre as origens dos revestimentos, dividindo-se entre uma origem sevilhana e uma eventual produção portuguesa.

Continuando a seguir as conclusões dos diversos investigadores, são mais antigos os pavimentos da Capela e do Quarto de D. Afonso VI (figs. 14 e 15), bem como o ajimez e a moldura da Porta das Sereias (figs. 17 e 18), situados pela historiografia entre cerca de 1450 e

²⁶ De referir que Jaume Coll Conesa no estudo que dedica à cerâmica valenciana, segue a mesma linha de discurso aproximando a produção de cerâmica no levante espanhol com as referidas técnicas ligadas aos modelos góticos cristãos. (Coll Conesa 2009, 97 e 98).

1478, correspondendo assim ao reinado de D. Afonso V (r. 1438 – 1481) (Santos 1957, 30; Simões 1990, 58; Meco 1989, 190; Trindade 2007, 302-303)²⁷. Já no que à origem destes revestimentos diz respeito, os autores revelam uma discórdia profunda.

Embora não atribua uma cronologia a estes núcleos²⁸, Gestoso y Pérez toma posição relativamente à sua origem, concretamente, acerca dos alicatados do Quarto de D. Afonso VI afirmando que “Al examinar el color rojizo del barro de que están fabricadas dichas piezas (...) nos hacen sospechar que procedan de las fabricas portuguesas (...)” (Gestoso y Pérez 1995, 268). O autor manifesta-se, assim, a favor de uma possível produção nacional deste núcleo, que parece poder estender-se ao pavimento da Capela, que Gestoso aproxima do ponto de vista estético àquele aplicado no pavimento do Quarto.

Por sua vez, Reynaldo dos Santos, reportando-se ao ajimez e moldura da Porta das Sereias, ao pavimento da Capela e, por aproximação, ao do Quarto de D. Afonso VI, reivindica uma origem sevilhana para os mesmos e aponta uma junção da técnica de corda seca com a do alicatado, cuja presumível autoria atribui a Fernan Martínez Guijarro (Santos 1957, 30), “(...) muy grand maestro de azulejos (...) e de todas las cosas de su oficio (...) que de Portugal y otras partes solicitaban sus obras (...)” (Gestoso y Pérez 1995, 149-150). Especificamente para os pavimentos de Sintra, o autor fundamenta esta atribuição baseando-se na proximidade estética com outros pavimentos de alicatados andaluzes (Santos 1957, 28).

João Miguel dos Santos Simões discorda desta visão e distingue duas produções. Para o revestimento da Porta das Sereias, referindo-se à moldura em alicatado como “encanastrado” (fig. 18) e ao ajimez, cujo o esgrafitado apresenta um motivo “*taourik*”²⁹ (fig. 17), associa estas técnicas ao Norte de África, onde foram muito difundidas, sobretudo em Rabat (Marrocos), razão pela qual atribui a este revestimento uma autoria especializada, cuja produção terá sido realizada *in loco*, ainda que por artífices mudéjares (Simões 1990, 60)³⁰. Neste sentido, ao identificar uma técnica – o esgrafitado – não originária da Andaluzia, mas sim do Norte de África, Santos Simões deduz, por silogismo hipotético, que o designado revestimento remonta ao reinado de D. Afonso V (de cognome o “O Africano”), sugerindo mesmo que possa ter ocorrido após a tomada de Arzila, em 1471 (Simões 1990, 60). Ainda seguindo a mesma linha

²⁷ De lembrar que no ponto anterior deste capítulo, dedicado às etapas construtivas do palácio, Custódio Vieira da Silva é concordante com esta datação (Silva 2002b, 214).

²⁸ Relativamente à Porta das Sereias, Gestoso apenas descreve as tipologias, não se pronunciando acerca da origem ou cronologias (Gestoso y Pérez 1995, 268).

²⁹ Desenho de arabescos com motivos vegetalistas estilizados ou formas geométricas.

³⁰ Santos Simões reconhece o que já anteriormente Gabriel Pereira admitia relativamente ao trabalho mudéjar, produzido por mouros, em território português (Pereira 1886, 78).

de pensamento, faz remontar a este período e à mesma origem mudéjar os pavimentos de Capela e Quarto de D. Afonso VI (Simões 1990, 60).

Esta perspectiva é, em parte, partilhada por Rui Trindade que considera, tendo em conta a especialidade da técnica empregue na Porta das Sereias, avaliando a política externa do reinado de D. Afonso V e o que já havia sido realizado em termos de produção nacional para os pavimentos de ladrilho da Abadia de Santa Maria de Alcobaça (século XIII), ser legítimo aceitar que a produção dos designados núcleos tenha sido levada a cabo por artífices mudéjares alocados aos estaleiros do palácio, sendo por isso a sua produção nacional e não fruto de importações dos centros mudéjares sevillanos (Trindade 2007, 224-225). No entanto, embora situe a produção do pavimento da Capela no mesmo período que Santos Simões, o reinado de D. Afonso V (Trindade 2007, 307), Rui Trindade discorda em relação ao pavimento do Quarto de D. Afonso VI, fazendo-o remontar a um período transitório entre o reinado de D. João I (1415) e o início de reinado de D. Afonso V (1438), considerando-o, por tal, anterior ao pavimento da Capela (Trindade 2007, 308), assunto que voltaremos no capítulo 4.

Ainda ao século XV pertencem os únicos exemplares de engobe (P-15-16-00065), que não se encontram já aplicados *in situ*, e as rajolas (P-15-16-00064) aplicadas numa cantoneira do Pátio da Audiência (fig. 22) e também num banco da Sala do Tesouro (fig. 23) (espaço de acesso restrito, que não integra o actual percurso de visita). Voltaremos ao assunto em capítulo próprio (ver capítulo 4, pp. 104 e 105), mas por ora importa referir, relativamente às rajolas, que, embora a produção deste tipo de cerâmica se inicie fortemente no século XIV em Valência (Coll Conesa, 2009, 100), Rui Trindade aponta o século XV, mais concretamente a segunda metade, como cronologia provável para a crescente importação destes azulejos, considerando, no entanto, os exemplares do Palácio de Sintra produção nacional (Trindade 2007, 298).

Ao século XVI correspondem os revestimentos aplicados durante o reinado de D. Manuel I (r. 1495 – 1521), sendo que esta campanha viria a imprimir uma nova fisionomia não só ao paço manuelino mas, sobretudo, ao antigo paço joanino. Deste modo, subsistem aplicados revestimentos azulejares desta época na Sala dos Cisnes (fig. 6), na Sala das Pegas (fig. 7), no Quarto de D. Sebastião (fig. 8), na Sala de Júlio César (fig. 9), na Sala das Sereias (fig. 4), na Sala da Coroa (fig. 10), na Sala dos Árabes (fig. 13), na Sala dos Archeiros (fig. 24), no Pátio Central (fig. 11) e no Pátios dos Leões (fig. 25). Todavia, importa notar que, como veremos no capítulo 4, nem todos os conjuntos que hoje conhecemos são originais, não sendo possível saber com exactidão a verdadeira extensão da campanha decorativa manuelina. A datação destes núcleos assume-se menos problemática e os diversos autores concordam de forma genérica com

essa mesma campanha azulejar, que situam entre 1497 e 1510, baseando-se sobretudo na documentação identificada³¹ (Simões 1990, 61-63; Silva 2002b, 217).

No que diz respeito à proveniência destes revestimentos, na sua maioria de corda seca, por vezes juntamente com a aresta, com motivos de laçaria e formas geométricas, regista-se novamente a concordância entre os investigadores, que apontam para uma origem sevilhana. No entanto, e embora sem atribuir datações e origem específicas para estes revestimentos, Rui Trindade demarca-se desta perspectiva ao defender, tal como o fez para a técnica da aresta, não ser seguro a “(...) atribuição exclusiva da corda seca a Sevilha (...)” (Trindade 2007, 263), principalmente no contexto de produção dos azulejos de alto relevo, como veremos.

Nas suas diferentes análises, os autores destacam alguns azulejos pela sua raridade ou características. É o caso do padrão da esfera armilar, aplicado em silhar no Pátio da Carranca (fig. 26), no emolduramento de vãos do Quarto de D. Sebastião (fig. 27) e na fonte do Pátio do Leão (fig. 28), para o qual é também atribuída uma origem sevilhana, como resultado de uma encomenda de D. Manuel I (Santos 1957, 32; Simões 1990, 61; Pleguezuelo 2016, 64). Uma vez mais, Rui Trindade defende a produção nacional, embora não assuma claramente uma proveniência para estes azulejos afirmando que a mesma tanto pode ser “(...) andaluza como portuguesa, apesar da segunda hipótese nos parecer mais razoável” (Trindade 2007, 313).

Mais complexa é a origem dos azulejos relevados policromos de diferentes tipologias que se encontram aplicados nos silhares e/ou emolduramentos de vãos de vários espaços como sejam, a Sala dos Árabes (figs. 29 e 30), Sala das Sereias (fig. 31), Sala da Coroa (fig. 32), Quarto de D. Sebastião (figs. 33 e 34), Pátio de Diana (figs. 35 e 36), Sala dos Archeiros (fig. 37) e na moldura da Gruta dos Banhos (figs. 38 e 39). De temática assumidamente moderna, visível nos motivos vegetalistas da folha de parra e de acanto, inserem-se já no discurso estético do Renascimento, ainda que com influências do Tardo-Gótico, nomeadamente ao nível dos florões que rematam os silhares, numa clara transição entre um e outro período. Estas constatações permitem avaliar a singularidade e distinção face aos restantes revestimentos hispano-mouriscos, atestando uma conformidade com as aspirações de gosto eclético do manuelino. Sobre esta matéria, as opiniões dividem-se, uma vez mais, entre a produção nacional e a importação de outros centros. Para Gestoso y Pérez, os azulejos relevados que se encontram aplicados na Sala dos Árabes, entenda-se os de motivo de florão gótico – ou cresteria, ou maçaroca – (fig. 29), não são sevilhanos: “(...) á juzgar por su dibujo, colores y procedimiento

³¹ Note-se que é pelo recurso ao *Livro Truncado da Receita e da Despeza* (1508), de André Gonçalves, que estas datas são estabelecidas.

de fabricación, dudamos que sean obra sevillana; á lo menos, no existen ejemplares análogos en los edificios de nuestra ciudad” (Gestoso y Pérez 1995, 268).

No mesmo sentido, Reynaldo dos Santos classifica os azulejos relevados da Sala dos Árabes e da Sala das Sereias como provável produção nacional, de cariz ainda experimental, baseando a sua argumentação nas afirmações de Gestoso e reconhecendo uma imperfeição ao nível dos desenhos “(...) como era natural em ensaios iniciais (...)” (Santos 1957, 32).

Contrariamente, Santos Simões e José Meco consideram duvidoso atribuir uma possível produção nacional a esta tipologia de azulejos – maçaroca flor-de-lisada – apenas com base na inexistência de outros testemunhos semelhantes na vizinha Espanha quando, na verdade, em Portugal os únicos exemplares desta tipologia se encontram, somente, no Palácio de Sintra (Simões 1990, 63; Meco 1989, 43). Segundo Santos Simões, “O processo técnico da fabricação (...) e o próprio espírito decorativo de (...) naturalismo fitomórfico não faziam parte de qualquer tradição portuguesa, nem tiveram consequências futuras”, sendo as técnicas empregues de “(...) perfeita segurança artesanal, com a construção de moldes e processos de vazagem assaz complicados” (Simões 1990, 63), discordando das disposições de Reynaldo dos Santos.

Relativamente a estes azulejos, e aos restantes exemplares relevados que se encontram aplicados *in situ* no Palácio Nacional de Sintra, são relevantes as análises de Rui Trindade (2007) e Alfonso Pleguezuelo (2016) sobre a matéria. Rui Trindade procura aferir uma origem para os vários padrões de *alto relevo* a partir dos motivos, aos quais reporta um discurso tardo-gótico cristão semelhante ao empregue em outros suportes e em outras construções à época, e das técnicas, tentando enfraquecer os argumentos que atribuem uma origem sevilhana para os exemplares desta tipologia. Relativamente ao uso da corda seca em alguns azulejos relevados (P-15-16-00015, P-15-16-00034, P-15-16-00058, P-15-16-00030, folhas de parra), e sabendo-se da origem comumente aceite desta técnica (Sevilha) e a sua utilização ao mesmo tempo que se produziam azulejos relevados (ver presente capítulo p. 28), Rui Trindade afirma não ser segura uma atribuição a Sevilha como centro de produção daqueles azulejos relevados apenas por se verificar o uso conjunto de ambas as técnicas, sendo que uma se tem presumivelmente como sevilhana, referindo, como se disse já, não ser garantido atribuir toda a produção de corda seca àquele centro (Trindade 2007, 263).

Pleguezuelo, apoiando-se e ampliando a análise do paralelismo já anteriormente notado por Alice W. Frothingham (Frothingham 1969, 6) em relação aos motivos dos azulejos relevados de Sintra com os de uma pia baptismal conservada na igreja de S. Pedro, em Carmona (a 30km de Sevilha) e assinada por Juan Sánchez Vachero (fig. 40), cuja referência primeira encontramos-la em Gestoso (Gestoso y Pérez 1995, 139), reconhece semelhanças estéticas da

gramática ornamental, sobretudo nos motivos empregues e na construção desses mesmo motivos. Para os diferentes tipos de padrões relevados que se contabilizam hoje *in situ* (14), Pleguezuelo estabelece proximidade para 6, com base nas composições aplicadas na pia de Carmona (Pleguezuelo 2016) (figs. 41 e 42), excluindo-se o motivo de maçaroca flor-de-lisada, que não encontra, de facto, paralelo com outras formas em azulejo, quer em Espanha quer em Portugal, a não ser em outros suportes como a pedra (Pleguezuelo 2016, 61).

No que respeita à autoria, Pleguezuelo não aceita o nome de Juan Sánchez Vachero sem antes o discutir, acrescentando novos dados à questão quando se refere à semelhança encontrada entre alguns dos motivos decorativos da escultura representando *São Jorge* (c. 1487-1515) (fig. 43), realizada pelo escultor sevilhano Pedro Milán, e os dos azulejos relevados do Palácio de Sintra (Pleguezuelo 2016, 67). Embora a pia baptismal de Carmona esteja, de facto, assinada por Vachero, de quem, de resto, pouco ou nada se sabe, estes dados podem atestar uma muito provável troca de modelos entre artistas e oficinas, dentro da realidade artística sevilhana na transição do século XV para o XVI (Pleguezuelo 2016, 68).

Ambos os autores reconhecem, quer na pia baptismal, quer nos azulejos relevados, motivos ornamentais comuns no tardo-gótico europeu e alguns já do início do Renascimento (Pleguezuelo 2016, 63), aos quais recorremos para corroborar o que afirmámos na introdução relativamente à migração dos modelos estéticos tanto da pintura mural ou da arquitectura para o azulejo e vice versa. Também a permanência de Niculoso Francisco³², natural de Pisa (Itália) e instalado em Sevilha, cerca de 1490 até 1529 (data do seu falecimento) deve ser lembrada pela actualização de linguagens ornamentais e influência empregue nas terracotas “dellarobianas” da sua oficina (Simões 1990, 63-63; Meco 1986, 139, 190 e 191), aspecto que Rui Trindade descarta não associando à discussão o seu nome e ao qual Pleguezuelo faz menção, assim como a uns azulejos de relevo, hoje desaparecidos, datados de 1511, aplicados em três salas do Palácio dos Condes de Real em Valência (Pleguezuelo 1992, 180).

Muito embora Rui Trindade admita ser incerta a atribuição de uma produção estrangeira (entenda-se traineira / sevilhana) aos azulejos relevados do Palácio de Sintra apenas sustentada na existência de um exemplar semelhante assinado, a pia de Carmona, a verdade é que nos parece mais sustentável esta premissa do que aquela que parte de uma ideia de produção nacional. A concepção de pias baptismais, como a de Carmona, encontra bastante tradição em Sevilha durante o período em estudo, e outros exemplos há em Portugal que terão vindo de

³² Alfonso Pleguezuelo refere que Fernan Martínez Guijarro e Niculoso Francisco muito provavelmente terão convivido em Sevilha entre o período de chegada à cidade de Niculoso, em 1490, e a morte de Guijarro, em 1509 (Pleguezuelo 1992, 179).

Espanha (Pleguezuelo 2016, 59). Deste modo, é legítimo pensar, tendo em conta as conjecturas apresentadas, que de todos os azulejos relevados de Sintra, alguns provenham de oficinas sevilhanas. No entanto, ao assumir que os modelos migram, podemos também questionar o inverso, isto é, que possa ter sido uma criação portuguesa, cujos modelos foram aplicados em Triana, mas são mais os dados que sustentam o contrário.

Esta questão ganha outra dinâmica com a tese de Susana Coentro (2017), dedicada ao estudo material dos azulejos hispano-mouriscos em colecções portuguesas e espanholas³³. O trabalho assume maior relevância pela possibilidade que levanta em comprovar diferenças ou parecenças químicas que permitam aferir sobre proximidades de produção ou centros de produção, corroborar ou refutar cronologias, tendo em conta a utilização de pigmentos, elencar paletas cromáticas com maior incidência, entre outras.

No que diz respeito aos azulejos relevados policromos aplicados na Sala das Sereias e Quarto de D. Sebastião (figs. 31 e 33), com motivo de folha de parra, a autora aponta especificidades técnicas que não se circunscrevem apenas ao facto de serem relevos policromos, mas sobretudo, por se encontrar no corpo cerâmico de algumas amostras decoração sob vidrado, representando uma excepcionalidade³⁴ face à restantes amostras comparadas, não só das colecções espanholas como também portuguesas, nomeadamente com outros relevos policromos do Palácio (Coentro 2017, 97). Porém, ao reconhecer a excepcionalidade em algumas amostras afere sobre a in experiência técnica de outras, representando, talvez, tentativas iniciais de produção de azulejos relevados (Coentro 2017, 97). Refere, por fim, que estes azulejos (relevados policromos) se podem comparar com outros de terracota vidrada produzidos por Della Robbia ou Niculoso Francisco, no início do século XVI (Coentro 2017, 97). Ainda assim, nada se conclui de concreto relativamente à proveniência, ficando estabelecidas, aproximadamente, cronologias, tendo em conta a técnica e o uso de pigmentos.

Deste modo, atestar uma provável produção nacional para estes revestimentos com base nos resultados arqueométricos levanta várias questões, nomeadamente procurar compreender se seria previsível, dentro da realidade de produção azulejar nacional até ao século XVI, a existência de uma tipologia tão excepcional. Outra questão que se coloca é a extensão da sua produção: foi de facto limitada, ou perderam-se outros exemplares?

³³ Já anteriormente Alfonso Pleguezuelo se dedica ao estudo analítico e de materiais relativamente à cerâmica dourada sevilhana do século XVI (Pleguezuelo 2014, 313-329).

³⁴ O carácter excepcional não deve ser confundido com novidade, uma vez que os testemunhos desta realidade seriam já conhecidos há data com o exemplo das rajolas e também o *Laqabi ware* (Coentro 2017, 97), tipo de cerâmica policroma fabricada na Síria e no Irão (Kashan) nos séculos XI e XII.

A existência, em reserva, de raros exemplares de azulejos relevados monocromos brancos em que se observam vestígios de ouro parece mostrar que, apesar dos muitos revestimentos cerâmicos subsistentes no Palácio de Sintra, terá havido um conjunto significativo que entretanto se perdeu. Em relação a estes azulejos, com vestígios do que terá sido uma camada de ouro sobre o vidrado – concretamente lustre –, Rui Trindade aponta como possível local de aplicação o Quarto de D. Sebastião (Trindade 2007, 271), descrito na documentação como Câmara do Ouro, assim designado pela função de depósito do tesouro e, eventualmente, pelo revestimento de azulejos com pigmentos dourados (Silva 2002b, 210).

Deste modo, vimos de que forma o revestimento azulejar do palácio e o próprio palácio foram referidos pelos autores ao longo dos tempos. Seria relevante, neste ponto e para o presente trabalho de investigação, realçar os esforços preliminares de Santos Simões em matéria de catalogação dos padrões de azulejaria mudéjar em Portugal, dando continuidade, numa perspectiva substancialmente mais alargada, ao que já experimentara empírica e superficialmente o Conde de Sabugosa. Todavia, e como referimos na introdução, optámos por conferir um especial destaque ao “estado da arte” dos processos de inventário e catalogação de padrões nos capítulos seguintes, razão pela qual regressaremos a esta questão no capítulo 3.

2. CATALOGAÇÃO DOS REVESTIMENTOS QUE SE CONSERVAM *IN SITU*

Referimo-nos já ao contexto em que se insere esta investigação e à relação directa que estabelece com o *Az Infinitum*. O trabalho que nos propomos agora descrever, e que serve de exemplo à explicação prática do sistema, diz respeito apenas às tarefas de inventário e catalogação dos revestimentos *in situ* no Palácio de Sintra, deixando a catalogação dos padrões para capítulo próprio. Todavia, e antes de avançar, importa traçar, ainda que de forma breve, o estado da arte relativamente ao inventário do património cultural em Portugal e, em particular, ao inventário do património azulejar, com o objectivo de melhor enquadrar o sistema *Az Infinitum*, destacando as inovações que o projecto veio introduzir a uma metodologia fixada por João Miguel dos Santos Simões na década de 1960.

Entendemos, nesta síntese, não mencionar apenas os inventários que se consideram como tal, mas também alguns exemplos de outros estudos que, de algum modo, partem de uma metodologia de inventário ou, num sentido mais alargado, de identificação de um conjunto de revestimento azulejares agrupados por cronologias, temas, áreas geográficas, entre outros.

2.1 O(s) inventário(s) do património azulejar: contributos para uma síntese sobre o estado da arte

Embora seja comum fazer recuar os fundamentos das políticas de protecção, valorização e, consequentemente, de inventário do património cultural português ao célebre alvará de 20 de Agosto de 1721 promulgado por D. João V (1689-1750), relativo à protecção dos *monumento antigos*, é sobretudo a partir do Liberalismo que estas questões se fazem sentir, passando então a ser parte integrante das preocupações dos diversos governos e perpassando as várias conjunturas políticas.

O inventário, recuperando a definição inicial que lhe confere a capacidade de contar e identificar objectos ou imóveis³⁵, constituiu um instrumento fundamental em momentos decisivos da história portuguesa, quando foi necessário saber o que existia nos conventos das ordens religiosas masculinas extintos em 1834, nos paços reais em 1910, ou nas igrejas católicas aquando a Lei de Separação do Estado das Igrejas em 1911. Nestes períodos mais conturbados as necessidades práticas sobrepuseram-se, de algum modo, às questões teóricas e os inventários então realizados são hoje considerados sumários e subjectivos. Em todo o caso, as metodologias foram-se aperfeiçoando e desde os inventários cirúrgicos, ou que usavam a forma de inquéritos,

³⁵ Uma breve análise às designações usadas ao longo destes dois séculos permite concluir que muitas comissões e projectos usaram o termo inventário, mas outros sinónimos foram empregues, entre os quais “levantamento”, “relação”, “arrolamento” ou mesmo catálogo (o dos pelourinhos de 1906-1907).

até aos que se relacionavam directamente com a necessidade de classificação do património cultural, chegando ao inventário promovido pela Academia Nacional de Belas Artes, já no Estado Novo, um longo caminho foi percorrido, no qual importa destacar também o papel da fotografia e do desenho, presente com maior relevância desde 1859-1861 no projecto de *levantamento planimétrico, gráfico e fotográfico de alguns dos mais importantes monumentos históricos de Portugal*, cuja intenção era “(...) medir e desenhar todos os edifícios antigos e notáveis de Portugal; (...)” quer fossem de arquitectura civil, militar ou religiosa (Silva 1860, 146).

No que diz respeito ao azulejo, e muito embora não esteja no centro dos patrimónios em debate, está presente, por exemplo, no questionário redigido na sequência da Portaria de Mouzinho de Albuquerque (19 de Fevereiro de 1836) enviada à Real Academia das Ciências de Lisboa, solicitando que esta realizasse o inventário dos edifícios das ordens religiosas que deveriam ser salvaguardados pelo Estado, evitando a sua venda. O ponto 7º diz respeito à verificação sobre “Os azulejos, que representassem factos históricos, ou referissem datas” (Alves 2007, 256-257).

Está igualmente presente nas preocupações de investigadores como Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)³⁶ que dentro de um espírito realista procurou dotar de uma certa autonomia não só o estudo da azulejaria mas, sobretudo, a História da Arte, desenvolvendo métodos de trabalho específicos. Ganham destaque os artigos por si escritos para a *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, que mais tarde viriam a integrar a *Cerâmica Portuguesa* 1883-1884 (Vasconcelos 1909), onde procura definir tipologias, terminologias e outros problemas que vinham marcando o estudo da azulejaria até então.

Num primeiro momento, podemos afirmar que o modelo de “inventário” relativamente aos azulejos foram as listas (Correia 2018, xx), mais ou menos desenvolvidas, referentes a azulejos datados e assinados. Listas compiladas, entre outros, pelo Visconde de Juromenha (1990), Sousa Viterbo (1903), Gabriel Pereira (1886), Liberato Telles (1896), José Queiroz (1907) ou Vergílio Correia (1915; 1922; 2018). Embora, no geral, estas listas seguissem os modelos de inventário oitocentista no que se reporta à “identificação e contagem”, as descrições histórico-artísticas, com preocupações ao nível das autorias, cronologias, representações e relação com o espaço envolvente, foram ganhando espaço já no trabalho de alguns dos autores mencionados, que dedicaram estudos mais aprofundados a determinados conjuntos.

³⁶ Devemos lembrar que Joaquim de Vasconcelos foi um dos responsáveis pela organização da Exposição de Cerâmica do Porto, em 1882, dando grande visibilidade ao azulejo. Sobre este importante historiador ver (Leandro 2014).

É, todavia, no contexto da Primeira República (1910-1926), que são lançados os alicerces de uma política patrimonial com fim à salvaguarda e protecção dos *objectos artísticos* e do *património arquitectónico*, alterando significativamente o paradigma ideológico oitocentista da valorização primordial dos designados *monumentos nacionais* (Custódio 2010, 96). A reforma consignou, entre outras medidas, a descentralização da tutela do património ao criar as chamadas *Circunscrições Artísticas* (em Lisboa, Coimbra e Porto), nas quais estavam integrados os *Conselhos de Arte e Arqueologia* e as *Comissões de Monumentos*, e cujas responsabilidades recaíam sobre matérias de restauro, “(...) a supervisão do ensino artístico (...) controlo de legados (...) tutela sobre os monumentos nacionais e regionais, os monumentos classificados e as estações e serviços arqueológicos” (Custódio 2010, 87). E logo em 1911, concretamente em 20 de Abril, é redigido um decreto que por convenção tomaria a designação de “Lei de Bases do Património Cultural Português [Lei nº 1 de 26 de Maio de 1911] (Soares 2016, 288), e que, embora não funcionasse exactamente como tal, foi reflexo da preocupação crescente do novo governo com a valorização da arte e do património, revelando um corte evidente com as posições liberais anteriores.

É também levado a cabo, no decorrer deste período, um plano museológico que conduz à constituição de vários museus³⁷ (Soares 2016), muitos deles com sede em antigos Paços Reais (palácios nacionais) e conventos, com a finalidade de lhes dar uso, mas também de armazenar, proteger e, eventualmente, expor os bens patrimoniais móveis que recheavam aqueles edifícios, apropriados aquando das reformas de 1834, 1910 e 1911.

Em matéria de inventário, as novas circunstâncias levaram à remodelação dos antigos levantamentos/inquéritos, passando a ser exigido um maior aprofundamento acerca do conhecimento formal, material e iconográfico, entre outros, dos bens inventariados, sendo, por isso, cada vez mais necessária a organização de quadros administrativos especializados, compostos por *peritos* e *brigadas*, para levar a cabo a tarefa (Santos 1940, 6).

É, pois, neste quadro de preocupação por inventários mais completos, aliados ao estudo e preservação do património, que o azulejo parece ganhar uma maior importância. Em 1914, no contexto de uma comissão de serviço, José Queiroz (1856-1920) foi encarregue de realizar o “inventário dos azulejos artísticos existentes em todo o país”, na sequência do trabalho de

³⁷ A constituição de museus foi feita com base nos diferentes domínios disciplinares. Datam deste período a fundação dos museus de Arte Antiga, dos Coches, de Arte Contemporânea, de Grão-Vasco, de Machado de Castro, Etnológico, de Aveiro, ou de Évora, a título de exemplo.

inventário por ele efectuado no Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa³⁸. A nomeação foi, todavia, objecto de alguma polémica, como se percebe através da leitura dos “Debates parlamentares”, em que o deputado António Portugal se insurge contra a criação de um “inspector de azulejos”, ao mesmo tempo que se extinguem três cargos de inspector das circunscrições de Instrução Pública. Os seus argumentos são bastante mordazes: “!Extinguem-se os três inspectores de circunscrição e cria-se um inspector de azulejos! E, a propósito, eu devo lembrar ao Sr. relator e ao Sr. Ministro que podem mandar êsse inspector para a Serra de Ossa, no meu concelho, onde há grande quantidade de azulejos, magnifica água e árvores frondosas cujas sombras convidam a um sono reparador; foi fidalga vivenda de frades e o tal inspector, com êste lugar, fica um verdadeiro cônego. !Tem lá imenso que fazer!...”³⁹.

Também João Barreira propõe que a verba destinada ao inventário dos azulejos tenha outro destino, nomeadamente, um repositório de todas as obras de arte: “Deve haver uma publicação que seja o repositório de todas as obras de arte e até do estado em que elas se encontram. Portanto, proponho que a verba destinada ao arrolamento dos azulejos, se destine à publicação de um boletim de arte”⁴⁰. Acrescenta ainda, “Proponho que no artigo 96.º, da proposta da comissão, a verba inscrita para o inventário dos azulejos seja destinada à publicação do Boletim de Arte e Arqueologia”⁴¹. Nada mais localizámos sobre esta matéria, a não ser a nova nomeação, já conhecida, de José Queiroz como inventariante dos azulejos do Estado, em 1916⁴² (Simões 1990, 33). Contudo, estes dados permitem-nos aferir sobre um certo cepticismo relativamente às prioridades das políticas patrimoniais da Primeira República, muito provavelmente fruto de convenções estéticas enraizadas.

Se, por um lado, as reformas seguem uma descentralização, no que se refere ao inventário da azulejaria elas não podiam ser mais centralizadas e especializadas. E muito embora falte um estudo mais aprofundado sobre os trabalhos da *Comissão*, conduzidos primeiro por Queiroz e, a partir de 1920, por Vergílio Correia (1888-1944)⁴³, esta tinha como missão “(...) promover o inventário das peças de cerâmica artística pertencentes ao Estado, em especial os azulejos existentes no país, e propor medidas de conservação e valorização das mesmas” (Correia 2018, xxii).

³⁸ *Diário de Governo* n.º 290, II série, de 12 de Dezembro de 1914: 4850. Por vezes, o que começou por ser uma comissão de serviço, surge designada como *Comissão de Inventário dos Azulejos do Estado*, notando-se mesmo a existência de um carimbo num documento com data de 1924. Cf. PT/TT/VCPF/035/0154.

³⁹ Câmara de Deputados, II Legislatura, Sessão Legislativa 01, Número 060, 1915-08-26, p. 12.

⁴⁰ Câmara de Deputados, II Legislatura, Sessão Legislativa 01, Número 065, 1915-08-29, pp. 43.

⁴¹ Câmara de Deputados, II Legislatura, Sessão Legislativa 01, Número 065, 1915-08-29, pp. 47.

⁴² *Diário de Governo* n.º 303, II série, de 26 de Dezembro de 1916: 4416.

⁴³ *Diário de Governo* n.º 260, II série, de 15 de Novembro de 1920: 4659.

No Diário de Governo de 1916, que oficializa a nomeação de José Queiroz como inventariante, elencam-se as categorias de informação que o inventário “das peças de cerâmica artística, especialmente os azulejos” deveria apresentar e que, pela sua relevância, transcrevemos de seguida:

“a) Reprodução gráfica ou fotográfica das peças que por qualquer característica mais se distingam ou salientem;

b) Inscrição em verbete, contendo:

1.º Número de ordem correspondente ao da reprodução, com indicação da escala em que esta se haja feito;

2.º Descrição sumária;

3.º Lugar onde se encontra;

4.º Nome da entidade possuidora ou detentora;

5.º Elementos para a história externa da peça;

6.º Autor, escola, época ou procedência;

7.º Avaliação”⁴⁴.

Neste contexto, há notícia de dois relatórios assinados por José Queiroz em 1917. Um, datado de 25 de Maio, refere-se ao primeiro semestre de actividade, descrevendo-se o método adoptado que passa sobretudo pela correspondência com diversas entidades a fim de reunir “notícias e informações” sobre o património azulejar do país, com especial enfoque para o pertencente ao Estado. Para além da recolha de informação, José Queiroz destaca a importância do estudo simultâneo dos azulejos identificados e a sua reprodução fotográfica, uma vez que, “(...) por essa forma, adquire o Estado uma preciosa documentação, susceptível de várias e interessantes aplicações”⁴⁵. A seguir a uma breve introdução, José Queiroz descreve sete conjuntos, mas não sem antes explicar que optou por fazer depender a extensão das descrições do valor dos azulejos. Em todo o caso, justifica, “nunca porém, as descrições serão tão sumárias que por elas se não possam identificar, com facilidade e segurança, quaisquer azulejos, arredando toda a possibilidade de se confundirem”⁴⁶. O relatório seguinte, respeitante ao segundo semestre de

⁴⁴ *Diário de Governo* n.º 303, II série, de 26 de Dezembro de 1916: 4416.

⁴⁵ ANTT - cx. 19, C0002.

⁴⁶ ANTT - cx. 19, C0002.

1917, descreve mais oito conjuntos azulejares, sendo interessante notar a defesa sem hesitações pela conservação do património nos locais para os quais foi concebido.

Mais tarde, já em 1924, Vergílio Correia assina um novo relatório, aliás, o único que se conhece da sua autoria, tendo também durante este período redigido pareceres para o Conselho de Arte e Arqueologia sobre o valor e destino de alguns conjuntos azulejares (Correia 2018, xxiii). Assim, e mais do que a criação de fichas, o que esta comissão produziu foram sobretudo relatórios com textos descritivos sobre diversos conjuntos azulejares que, embora integrassem as informações estipuladas no Diário de Governo de 1916, resultam em informação não estruturada. Os métodos de contacto com os azulejos, primeiro através de correspondência com as entidades responsáveis seguidos de uma visita aos locais, embora se considerem experimentais, não são muito distintos dos usados mais tarde por Santos Simões no contexto das *Brigadas*, como veremos. No entanto, se hoje conhecemos as fotografias deste último trabalho, não temos notícia das que foram tiradas por José Queiroz, de cujo trabalho subsistem alguns cadernos de desenhos oferecidos a Santos Simões e na posse dos seus descendentes (Simões 1990, 33).

Por fim, há ainda notícia de uma comissão, nomeada a 28 de Maio de 1925, com vários membros e objectivos mais ambiciosos no que diz respeito ao inventário, entendido como base para a sua protecção quer do ponto de vista jurídico, quer no que respeita a outras medidas, e à publicação de álbuns dos “melhores e mais valiosos espécimes dos azulejos nacionais”⁴⁷. Aparentemente, não chegou a entrar em funcionamento (Correia 2018, xxiv).

Embora os resultados tenham ficado aquém dos objectivos, como, de resto, viria a ser sintomático com outras políticas patrimoniais da Primeira República, que por força das circunstâncias só ganhariam forma já durante o Estado Novo (Soares 2014, 93), importa destacar o papel da *Comissão* ou das comissões, se considerarmos a intenção daquela que foi criada em 1925, como as primeiras e únicas, até à data, tentativas institucionais de inventariação específica da azulejaria, se não nacional, pelo menos a pertencente ao Estado.

Mais tarde, o *Inventário Artístico de Portugal*, dirigido por Reynaldo dos Santos (1880-1970), então presidente da Academia Nacional de Belas Artes, conferiu alguma atenção ao património azulejar, dedicando-lhe textos analíticos, desde logo, no primeiro volume relativo ao património do distrito de Portalegre, no qual Luís Keil tece determinadas considerações sobre a cerâmica (Keil 1943, XLV-L), o mesmo acontecendo com o distrito de Évora (Espanca

⁴⁷ *Diário de Governo* n.º 124, II série de 28 de Maio de 1925: 1581.

1966; 1975; 1978). Porém, as considerações não ultrapassam o “(...) simples registo de existência e uma ou outra achega histórica ou nota crítica” (Simões 1990, 34).

É somente com a figura de João Miguel dos Santos Simões e o seu trabalho desenvolvido no contexto da *Brigada de Estudos de Azulejaria* (1957-1969)⁴⁸, incluindo a constituição do *Corpus*⁴⁹ a ela dedicado, que o azulejo adquire uma metodologia específica de inventário dos revestimentos e de catalogação de padrões, ganhando progressivamente valor enquanto expressão artística nacional.

Santos Simões procura, com o trabalho da *Brigada*, e por meio do inventário, que é já uma catalogação, formular uma análise integrada da azulejaria aplicada em Portugal ao sistematizar informações, nomeadamente tipologias, datações, autorias ou proveniências, no sentido de as relacionar com o seu contexto histórico-artístico. A sua metodologia consistiu na escolha e localização dos núcleos a documentar, seguindo-se a deslocação aos locais para recolha, verificação de dados e registo fotográfico, tendo sido, posteriormente, tratado todo o material com o preenchimento de fichas referentes aos diferentes núcleos. Santos Simões organizou estas fichas por imóveis, acrescentando-lhes uma descrição histórico-artística e por temas (azulejos mitológicos, azulejos datados, ornamentais, figurativos...), sendo necessário para cada tema criar um registo individual (fig. 44), processo moroso que em bases de dados digitais, como o *Az Infinitum*, se torna extremamente fácil e quase por associação automática.

Comparativamente, as informações constantes nas fichas de Santos Simões, que hoje podem ser consultadas na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, são testemunho de uma relativa continuidade dos métodos de inventário gerais do século XIX (Câmara 2007, 148), e que não são muito distintos das sínteses de José Queiroz e Vergílio Correia já no século XX, tratando-se, em todos os casos, de notas histórico-artísticas. Ainda assim, é de salientar o esforço de evolução metodológica proposta por Santos Simões ao inserir referências bibliográficas e de imagens, por exemplo, e ao tentar sistematizar a informação agrupando-a por tipologias, épocas, estilos, autores, entre outras (Câmara 2007, 146).

A análise integrada dos conjuntos azulejares, bem como dos padrões, efectuada por Santos Simões não foi feita sem o papel preponderante do desenho, cuja contribuição de Emílio Guerra de Oliveira se resume como essencial, e da fotografia, que hoje se assume como

⁴⁸ Para mais informações leia-se Câmara 2007, 145-155.

⁴⁹ O *corpus* é constituído por cinco volumes: *Azulejos holandeses em Portugal* (1959); *Azulejaria portuguesa nos Açores e na Madeira* (1963); *Azulejaria portuguesa no Brasil* (1965); *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI: introdução geral* (1969), uma 2ª edição foi lançada em 1990; *Azulejaria em Portugal no século XVII* (1971), reeditada em 1997; *Azulejaria em Portugal no século XVIII* (1979), reeditada numa versão actualizada e revista, com a coordenação de Maria Alexandra Gago da Câmara, em 2010.

verdadeiro repositório de memória de alguns conjuntos já perdidos ou fortemente alterados (Câmara 2008).

Após o trabalho deste investigador abriu-se um vazio nos estudos de azulejo, preenchido por José Meco numa primeira fase e, mais tarde, por uma maior adesão da comunidade académica, quer ao nível de projectos de inventário, quer nas dissertações e teses, sem esquecer o importante papel dos museus, em particular do Museu Nacional do Azulejo, com a organização de múltiplas exposições e respectivos catálogos⁵⁰ (Carvalho 2007b, 237-249).

A enunciação de publicações, projectos, dissertações e teses que se segue não pretende ser exaustiva, mas apenas traçar um panorama relativamente completo do que foi a produção científica nas últimas décadas em matéria de inventário, quer de um ponto de vista prático, quer teórico. Nesta medida, optámos por uma abordagem tipológica em detrimento de uma opção cronológica, por nos parecer fazer mais sentido perceber as dimensões e o alcance dos inventários, relegando para o final uma síntese cronológica. Também preferimos separar claramente os inventários publicados em papel dos seus congéneres disponíveis *online*, porque a abrangência e as possibilidades que os últimos permitem não podem, ou não devem ser comparadas de forma ligeira.

Começando por privilegiar os inventários que têm em conta o território, e do geral para o particular, cumpre destacar primeiro os mais abrangentes e que consideram uma determinada área geográfica. É o caso do trabalho realizado por Rafael Salinas Calado sobre *Azulejaria na Madeira e da Ilha de Porto Santo e na colecção da Casa-Museu Frederico de Freitas* (1999), ou o trabalho de Teresa Saporiti dedicado à *Azulejaria do Distrito de Portalegre* (2006). O primeiro está mais próximo de um catálogo enquanto o segundo é uma *espécie de inventário visual*, com base no levantamento fotográfico.

Na mesma lógica territorial interessa destacar três trabalhos⁵¹ além fronteiras, que estabelecem relações muito próximas com o tema em debate. Em Espanha importa citar a importante contribuição do projecto *Repertório Fotográfico e Documental da Cerâmica Arquitectónica Portuguesa*, com uma visão peninsular da azulejaria como património integrante da arquitectura. Promovido pelo Instituto de Promoción Cerámica e desenvolvido

⁵⁰ Foi ainda no contexto do Museu Nacional do Azulejo, que viriam a prosseguir os esforços pela criação de um *Centro de Estudos da Azulejaria*, que serviria de substituto à antiga *Brigada de Estudo de Azulejaria*, abandonando o carácter itinerante da tarefa e focando-se no estudo e investigação em torno do azulejo. É, pois, neste contexto que em 2006 surge a *Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões*, actual *Az - Rede de Investigação em Azulejo*, sediada na Faculdade de Letras da universidade de Lisboa.

⁵¹ Com excepção do projecto desenvolvido por Manuel Garcia, os restantes dois relacionam-se directamente com metodologias de inventário em Portugal e, por tal, são uma extensão delas, na medida em que importam os modelos de estruturas de dados nacionais.

entre 2009 e 2011, foi coordenado em Portugal por Ana Margarida Portela Domingues e Francisco Queirós. Apesar da estrutura das fichas ser muito sumária, previa claramente a caracterização da articulação entre revestimento e suporte arquitectónico. Ainda em contexto espanhol um outro projecto foi desenvolvido por Manuel Moratinos Garcia (2016) dedicado ao estudo e à catalogação da azulejaria do século XIV ao século XVIII no património edificado das províncias de Ávila, Valladolid, Leão, Zamora e Salamanca, sendo que a proposta de catalogação, em forma de texto livre, parte do enquadramento cronológico e de desenvolvimento das técnicas de produção, a fim de promover rotas cujos pontos de interesse se fixam precisamente no património azulejar dos referidos núcleos.

Também a dissertação de mestrado de Eliana Mello sobre *O panorama do patrimônio azulejar contemporâneo brasileiro visto através do seu inventário: do século XX ao século XXI* (2015) é relevante, não só no âmbito do inventário brasileiro de azulejaria, mas porque recorreu às metodologias de inventário propostas pelo *Az Infinitum*.

Voltando a Portugal, e circunscrevendo ainda mais as áreas geográficas, o estudo sobre *O Património Azulejar do Concelho de Montijo* (Câmara, Carvalho e Pires 2008), ou o projecto levado a cabo pela Liga dos Amigos de Setúbal e Azeitão (LASA 2008; 2009) resultaram da colaboração directa entre associações, câmaras municipais e universidades para a promoção de inventários, com vista à preservação e valorização do património de núcleos azulejares circunscritos tendo em conta a sua relevância, dando a conhecê-los, seguindo as metodologias de sistematização comuns ao legado de Santos Simões, no que se refere ao levantamento fotográfico e ao trabalho de inventário. Todavia, no caso do Montijo são disponibilizadas, em anexo, duas fichas de inventário que, como é mencionado em nota, constituem um “modelo resultante do cruzamento entre as normas de inventário para a cerâmica, difundidas pelo Instituto dos Museus e da Conservação, através do Museu Nacional do Azulejo, e das necessidades impostas pela especificidade do presente inventário” (Câmara, Carvalho e Pires 2008, 151). Os grupos e categorias de informação encontram-se perfeitamente definidos e, para cada um dos exemplares identificados, foi preenchida uma ficha idêntica, numa tentativa de estruturação da informação recolhida e que, depois de analisada, foi transformada num texto descritivo-analítico. Já no que diz respeito à LASA, as publicações são sobretudo visuais, ainda que mencionem o preenchimento de fichas com categorias de informação mínimas.

Observando agora alguns trabalhos relativos apenas a cidades, importa mencionar abordagens não exaustivas, como é o caso das diferentes publicações relativas ao Porto (Guimarães 1989; Martins 1991; Monteiro 2001), Aveiro (Neves 1985) ou Beja (Monteiro 2015), e que resultam de modelos de inventário caracterizados por recurso ao texto livre e

descritivo, não contemplando, por isso, uma estrutura de dados organizada segundo determinadas categorias de informação.

Num sentido mais sistemático são os trabalhos recentes de Augusto Moutinho Borges (2012; 2013) relativamente à azulejaria de Santa Maria de Belém (existe uma segunda edição, que é um complemento à primeira), de Alcântara, da Estrela e do Lumiar, em Lisboa, nos quais o autor projecta um inventário/roteiro dedicado às diferentes aplicações do azulejo nessas freguesias, quer em espaços religiosos, quer em civis, ao mesmo que os integra, e a quem os produziu (autores e oficinas), num contexto histórico-artístico mais abrangente. Foi também alvo da sua atenção a azulejaria referente à Ordem de São João de Deus em Portugal (Borges 2016).

Ainda no que diz respeito aos inventários que se reportam a cidades, mas registam apenas um período ou um tipo de património, são de referir o inventário da azulejaria barroca de Évora, conduzido por Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara (1999), disponibilizando fichas de inventário sumárias, o inventário/roteiro da zona oriental da cidade de Lisboa (Arruda 1998) e das Caldas da Rainha (Horta 1999), os inventários das fachadas da Póvoa do Varzim (Amorim 2001), de Aveiro (Sarrico 2009), de Santo Ildefonso (Guerra 2010), do Barreiro (Pires 2013) e de Braga (Silva 2015), ou o estudo de Cláudia dos Santos dedicado à ornamentação com azulejos ou com fingidos das fachadas dos edifícios da Bairrada (Santos 2007), e ainda os esforços particulares de Isabel Almasqué e António Barros Veloso (1989; 1991), nomeadamente no que se refere aos azulejos do século XIX de fachada e de exterior, em Lisboa. Existe nestes trabalhos de Almasqué e Veloso uma tentativa de sistematização dos conteúdos em matéria de tipologias, proveniências, cronologias e até mesmo de vocabulário controlado, havendo também espaço a alguma análise histórica. Os mesmos autores viriam a desenvolver outro projecto, publicado em 1996, focado nos revestimentos azulejares dos hospitais de São José, Arroios, Estefânia, Curry Cabral, Santa Maria e Santo António dos Capuchos, incluindo-se a história e a descrição dos edificadoss (Almasqué e Veloso 2016).

É também no contexto do *Az Infinitum* que foram promovidos projectos específicos de inventário como o do Centro Hospitalar de Lisboa Central, ou o levantamento das fachadas do concelho de Ovar incluído no “Programa de Caracterização e Valorização dos Recursos Endógenos Estratégicos - Azulejo / Programa de Valorização Empresarial do Azulejo Tradicional de Ovar”, por sua vez inserido no “Programa Integrado de Valorização da Área Central da Cidade de Ovar”, promovido por este município entre 2010 e 2011.

Outras propostas usam metodologias de inventário para indexar temas e, neste contexto, cumpre destacar o projecto de *Inventário do Património em Azulejo do Século XVIII em*

Território Continental. Constituição de Repertórios Iconográficos, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia entre 2004 e 2007, sob a coordenação científica de Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, que pretendia constituir um elenco actualizado dos conjuntos azulejares daquele período, partindo do trabalho já iniciado por Santos Simões, e que teve como face mais visível a publicação, em 2010, da edição revista e actualizada do volume *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, do mesmo autor. De salientar que os dados recolhidos aquando deste inventário viriam a integrar o *Az Infinitum*⁵², após um processo inicial de utilização do modelo Matriz – inventário de cerâmica – que não se mostrou capaz de corresponder às necessidades⁵³. Na verdade, ao usar o modelo de ficha de inventário do programa Matriz, mesmo que adaptado a uma realidade específica de património integrado, o projecto não deixou de aplicar a um património “imobilizado por destino” os princípios de documentação do património móvel, o que acabou por se revelar uma opção complexa na gestão da informação. Se em termos de efeito prático, na reedição do livro, esta não é uma questão relevante, em termos de organização do trabalho em fichas estruturadas, foi uma opção problemática. Em todo o caso, foram inseridas no Matriz, usando o módulo *Colecções*, 6800 fichas (Câmara, Monteiro e Pires 2014, 105-119). Mais tarde, procurou-se dar continuidade ao projecto migrando os dados para o *Az Infinitum*, mas as diferenças das metodologias de documentação seguidas, a par da estrutura de dados do Matriz, de difícil mapeamento com o sistema de bases de dados relacional que suporta o *Az Infinitum (Inpatrimonium premium)*, acabou por ditar o abandono desta inserção sistemática, apenas sendo disponibilizadas pontualmente algumas fichas.

Nesta categoria, recorde-se ainda o trabalho de Luísa Arruda (1996) sobre figuras de convite e que resultou da sua tese de mestrado, a compilação de azulejos publicitários (Gomes 2006) que foi objecto também de uma dissertação de mestrado (Carvalho 2007) e tem hoje continuidade, em versão digital, através de um projecto intitulado “Azulejo Publicitário Português” (<https://azulejopublicitario.pt/>), cujas fichas são partilhadas também no *Az Infinitum*, ou os padrões do século XX compilados por Teresa Saporiti, que tem ainda publicações com características de inventário relativas a determinados pintores, como Eduardo Nery ou Luís António Ferreira – *Ferreira das Tabuletas* (Saporiti 2000).

Numa perspectiva ainda mais restrita, muitas monografias partem de um trabalho de inventário e não cabe nesta síntese referi-las, mas apenas apontar exemplos, como o já

⁵² Como veremos, tal aconteceu apenas numa fase inicial e em regime de experiência.

⁵³ O Matriz é uma ferramenta de gestão do património que se divide por vários cadernos, cada versando sobre um património específico e que permite aos museus ou instituições gerir as colecções sob a sua tutela.

mentionado sobre os hospitais de Lisboa, um outro relativo às salas de aula da Universidade de Évora (Mendeiros 2002), ou a atenção dada à *A arte de bem viver: a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos* (Câmara 2000). Outros trabalhos igualmente monográficos centram-se na iconografia de temática mitológica (Correia 2005), religiosa (Marinho 2018), na ornamentação cerâmica (Domingues 2009), ou ainda na relação da azulejaria com a medicina (Pina 2007), com a música (Rocha 2012), ou com as estações ferroviárias (Lourenço 2014).

Importa ainda realçar o trabalho de Patrícia Roque de Almeida, no que se refere aos azulejos aplicados em edifícios das ordens de São Bento e de São Francisco de Assis (Almeida 2004), a atenção de Rosário Salema de Carvalho ao estudo iconográfico e integrado da representação setecentista das obras da misericórdia no espaço das próprias confrarias (Carvalho 2007a) e mais recentemente o empenho de Diana Santos sobre a azulejaria produzida em Coimbra entre 1699 e 1801 (Santos 2013). Estes trabalhos de inventário, e outros já referidos, pela definição dos seus modelos de estrutura de dados, representam uma evolução nas metodologias de organização da informação, como teremos oportunidade de analisar adiante.

Por outro lado, inventários mais abrangentes, i.e., dedicados a outros patrimónios, contam também com a presença do azulejo e, como tal, merecem a nossa menção. É o caso do trabalho conjunto dos historiadores Vítor Serrão e José Meco, no que respeita ao património artístico do concelho de Palmela (Meco e Serrão 2007), ou do *Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*, fruto de um compromisso entre a dita arquidiocese e a Fundação Eugénio de Almeida. Embora este levantamento se tenha traduzido na publicação de vários volumes com o intuito de divulgação, a sua vertente mais dinâmica resultou na disponibilização, em acesso livre⁵⁴, de informações, muitas dedicadas à azulejaria, numa base de dados, desenvolvida pela Sistemas do Futuro, e cujo o modelo de ficha segue as normas de inventário do Matriz.

As diferentes dioceses têm conduzido um importante trabalho de inventário nos últimos anos, com publicações em papel de que destacamos, pela reprodução da estrutura de cada registo, as da Arquidiocese de Braga (Guerreiro, Pinto e Leandro 2010; 2011a; 2011b) e, mais recentemente, num portal colectivo *Thesaurus - Inventário dos Bens Culturais da Igreja* (<http://bensculturais.inwebonline.net>), em que estão, até à data, representadas seis dioceses

⁵⁴ Remete-se o assunto para <http://www.inventarioevora.com.pt/inicio.asp>

(Évora, Porto, Santarém, Leiria-Fátima, Aveiro, Viseu e Angra) e uma irmandade (dos Clérigos).

Na mesma lógica de inventário alargado são de referir os inventários do património arquitectónico que conferem, ainda assim, uma atenção especial ao azulejo como património integrado e *in situ*, caso do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA)⁵⁵, actualmente tutelado pela Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC).

Alguns dos projectos, trabalhos, dissertações e teses enunciados constituem, por si, inventários de facto, no sentido em que apresentam fichas cujo preenchimento obedece a modelos concretos, nos quais as estruturas de dados servem os objectivos dos trabalhos específicos.

Deste modo, e num quadro de sistematização que temos vindo a enunciar, importa agora perceber a evolução de algumas destas fichas/estruturas de dados⁵⁶, nomeadamente no que se refere à escolha de campos a preencher, quais os que prevalecem – e se são, ou não, transversais a todos os trabalhos –, quais os que se alteram substancialmente de um trabalho para outro, sem nunca dissociar estas “dinâmicas”, quer do intervalo temporal, quer da própria concepção e objectivos dos trabalhos.

Observe-se a tabela I (anexo B) relativa ao levantamento de determinadas estruturas de dados de inventários, as designadas «amostras», no período compreendido entre 1960 (aproximadamente) até à actualidade. Uma leitura geral permite-nos perceber logo à partida que as várias amostras se regem por modelos diferenciados, e que há estruturas mais completas que outras. Os factos que justificam a diversidade prendem-se, no primeiro caso, com a inexistência de um modelo único de inventário, e no segundo, por consequência dessa inexistência, os inventários são pensados para os propósitos concretos dos projectos, que são geralmente “monográficos” (de uma só tipologia), sendo, por isso, mais ou menos extensos.

Servem de exemplo as fichas de inventário que constam da dissertação de mestrado de Alexandre Guerra, dedicada ao azulejo de fachada (Guerra 2010), nas quais a estrutura de dados é, comparativamente com as que integram a dissertação de Patrícia Roque de Almeida (2004),

⁵⁵ Remete-se o assunto para http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SitePageContents.aspx?id=3528f11c-be07-4088-91be-4f8ed78738c9

⁵⁶ Apenas consideramos algumas estruturas, primeiro porque nem todos os trabalhos contemplam efectivamente fichas de inventário, e dos que têm nem todos usam modelos de organização de dados, tomando a forma de texto livre; segundo, e porque o tempo assim impõe, o que se pretende é uma análise ilustrativa que permita compreender o que foi a evolução das estruturas de dados no inventário do azulejo em Portugal, não sendo por isso exaustiva, mas, em todo o caso, completa.

mais sumária, correspondendo o inventário a um simples levantamento mas que, em todo o caso, serve os propósitos do trabalho.

A comparação das amostras torna ainda evidente a repetição de campos, tais como: a designação (ou identificação), o número de inventário, a localização (*in situ*, ou em exposição), a descrição e a data (ou época/período cronológico). Atendendo ao que afirmámos já anteriormente (ver Introdução, p. 10) relativamente à definição de inventário, percebemos que estes campos são básicos à identificação da obra/objeto, primeiro passo para a sua preservação, e que predominam no tempo por conta da sua essencialidade. Não podemos, todavia, deixar de referir que outros inventários procuram uma completude maior ao integrar campos como a autoria, o estado de conservação, a bibliografia (compete-nos aqui frisar com mérito as amostras 3, 4 e 5), as dimensões, os materiais, entre outras. Interessa ainda referir neste ponto que a inexistência de um modelo único e, por tal, de vocabulários controlados, faz variar em muito a terminologia utilizada.

Um último apontamento deve ser destacado, pela relevância de que se reveste em matéria de organização da informação nas estruturas de dados destes inventários, e que diz respeito à associação do(s) revestimento(s) ao imóvel onde está aplicado. Não falamos de exceções porque, na verdade, pela leitura da tabela percebemos que é preocupação recorrente em alguns inventários, uns por aplicação de modelos já testados, como é o caso das amostras 3 e 4, que utilizam o modelo de inventário de cerâmica proposto pelo Matriz – e que neste caso resultou bem, mas casos houve em que esta transposição não foi pacífica, dado que o modelo foi pensado para a cerâmica em contexto museológico (bem móvel) e não aplicada *in situ*, tornando complexa a migração de dados, como vimos no *Inventário do Património em Azulejo do Século XVIII em Território Continental* (Câmara, Monteiro e Pires 2014) – outros por experimentação ou adaptação de modelos mais completos (Sarrico 2009; Guerra 2010).

Temos vindo a considerar amostras que acabaram por se materializar, sobretudo, em suporte de papel. Contudo, existem outras que permitiram alimentar bases de dados digitais, concedendo uma maior interrelação às informações inseridas – o já referido exemplo das dioceses, ou do SIPA, para inventários mais abrangentes. Para o azulejo, especificamente, servem os esforços concretizados na dissertação de doutoramento *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma* (Carvalho 2012), cujo resultado sustenta parte da documentação em torno do necessário entendimento da azulejaria portuguesa do “Período de Transição” e do “Ciclo dos Mestres”, e foi pensada já na tentativa de dinamizar os dados e, portanto, numa perspectiva digital, a qual junta um anexo com a impressão das fichas de inventário preenchidas no software FileMaker, especialmente

desenvolvido para o efeito, e em que a estrutura de dados, embora misture na mesma ficha património imóvel e integrado, deixa muito bem expressa esta distinção necessária, mas destaca a sua articulação.

Quanto ao *Az Infinitum*, representa aqui um ponto de chegada e de toque entre os passados e os actuais modelos de inventários / novas estruturas. Se, por um lado, o problema da comunicação entre publicações em papel não é ultrapassável, a interoperabilidade entre sistemas de informação é hoje essencial e merece a maior atenção, privilegiando-se a publicação de dados de forma FAIR, i.e., *Findable, Accessible, Interoperable and Reusable*, sendo exemplo claro desta posição o *Az Infinitum*. Na prossecução desse fim é importante ter em atenção não apenas a recolha de dados, mas a sua organização e a forma como se preenchem os grupos e categorias de informação num sistema informático, para além do respeito pelas normas de intercâmbio de informação. Só desta forma é possível construir informação responsável para o futuro, pensando ainda na preservação sustentada dos dados.

Em síntese, durante a primeira metade do século XX, o inventário do azulejo foi sendo desenvolvido, salvo raras excepções – caso da *Comissão de Inventariação de Azulejos do Estado* – como parte integrante de outros inventários maiores, apenas conseguindo a autonomização plena com o trabalho megalómano levado a cabo por Santos Simões, nas décadas de 1960 e 1970, com a *Brigada de Estudos de Azulejaria*. O projecto permitiu a constituição de um *corpus* dedicado ao azulejo aplicado em Portugal, não com a pretensão de se revestir de uma história geral da azulejaria, como já o tinha feito Reynaldo dos Santos (Santos 1957), mas com a intenção de criar metodologias próprias para o seu estudo, por meio da sistematização e classificação das informações.

Este trabalho faria prever, para as gerações vindouras, uma continuidade e actualização dos métodos propostos por Santos Simões, o que em parte se verificou. E, neste esforço de sistematização do inventário verificado nas últimas décadas, alguns nomes são recorrentes, quer em experiências práticas, quer do ponto de vista teórico, merecendo especial referência Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, que tem vindo a identificar uma série de questões relativas à matéria e que ainda hoje são actuais (Câmara 2007, 150 e 151), e, mais recentemente, a equipa responsável pelo *Az Infinitum*.

No entanto, e por outro lado, o que Santos Simões juntou no *corpus*, foi também motivo de compartimentação dos trabalhos posteriores. Ao agrupar as matérias em categorias, sejam temas de iconografia, cronologias, ou localidades – e que, de resto, servem as melhores metodologias de sistematização – facilitou, de algum modo, a dispersão e fragmentação que

caracterizam o inventário e estudo do azulejo em Portugal nas décadas seguintes, e que tivemos oportunidade de ilustrar.

Se, por um lado, citámos estudos que partem de uma ideia abrangente de inventário, enquanto ferramenta capaz de identificar um determinado conjunto de obras unidas por um ou mais parâmetros, mas cujo objectivo é um mero elenco, por vezes apenas fotográfico, ou uma investigação e análise com diversos níveis de aprofundamento; muitas outras referências mencionadas assumem-se claramente como inventários, alguns dos quais disponibilizando os modelos e as estruturas de dados que os suportaram e que não são, de todo, homogéneos, pois não seguem as mesmas normas de recolha e tratamento de informação. Resulta, da leitura destas publicações que, como frisámos, não é exaustiva, a ideia de que muito trabalho tem vindo a ser realizado nas últimas décadas. Todavia, não podemos deixar de notar que cada um é estanque e, embora sejam citados entre si, os dados não comunicam de forma expressiva, *estando fechados*, como identificou, e bem, Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara (Câmara 2007, 151).

Note-se que muitos dos exemplos/projectos referidos se baseiam nos modelos de sistematização de inventário propostos por Santos Simões, no que se reporta ao levantamento fotográfico, à pesquisa documental, ou ao tratamento da informação, e por tal foram exequíveis. Na verdade, as preocupações relativas à identificação, cronologias, localizações, materiais, técnicas, representações, etc., são comuns e não diferem desde os mais antigos exemplos de inventários azulejares. Pelo contrário, mantêm-se ainda hoje no próprio *Az Infinitum*. Contudo, o facto de se tratarem de monografias e de matérias tratadas em contextos específicos, publicadas em formatos fechados, não permite a articulação e conexão como *um* todo. Casos há de projectos, como o *Inventário do Património em Azulejo do Século XVIII em Território Continental* (Câmara, Monteiro e Pires 2014), que beneficiaram de uma crescente aproximação ao ambiente digital que se fez sentir em Portugal a partir de 2000, mas sem que tal se concretizasse na sua inteira plenitude.

Deste modo, foi traçando o panorama do inventário do azulejo em Portugal que se compreende agora porque é que o *Az Infinitum* e as suas metodologias são tão importantes e inovam de facto, pois, na sua grande ambição, este sistema visa juntar tudo quanto for possível acerca do azulejo, se não na mesma plataforma, ao menos criando as condições para que a documentação seja partilhada, articulada e divulgada, promovendo o conhecimento e valorização deste património.

2.2 O inventário e a catalogação dos azulejos do Palácio Nacional de Sintra: inserção de dados no *Az Infinitum*

Comparativamente com os vários exemplos citados e que antecederam o *Az Infinitum*, percebe-se que a todos são comuns as mesmas preocupações que se reflectem nas estruturas de dados dos inventários propostos e compreendem processos como o levantamento fotográfico e documental, o preenchimento de campos essenciais como a cronologia, a autoria, a proveniência, a descrição, entre outros. Interessa-nos, pois, neste ponto evidenciar de que forma se processou efectivamente o inventário e a catalogação dos azulejos mudéjares aplicados no Palácio de Sintra no contexto do *Az Infinitum*.

Numa fase inicial do desenvolvimento da presente investigação, começámos por recolher as informações básicas e essenciais à identificação do património integrado em análise, a partir da tarefa de levantamento bibliográfico sobre o Palácio Nacional de Sintra e dos azulejos hispano-mouriscos aí aplicados. Esta recolha bibliográfica exaustiva conduziu não apenas à constituição de um “estado da arte” sobre o contexto histórico da edificação do Palácio e do revestimento azulejar, como tivemos oportunidade de abordar no capítulo 1, mas permitiu, sobretudo, sistematizar o conhecimento relativamente a tipologias, a cronologias de produção e aplicação e a origens de produção, essenciais para o preenchimento das fichas no *Az Infinitum*.

Em paralelo, procedemos à identificação dos espaços com azulejos hispano-mouriscos, fazendo-os corresponder a fichas individuais, para cada um desses espaços e revestimentos, organizadas do geral para o particular.

Assim, e obedecendo à hierarquia estabelecida pelo *Guia de Inventário de azulejos in situ* (Carvalho, Pais e Figueiredo 2014), que privilegia a relação entre os revestimentos e os locais em que estes se encontram aplicados (imóvel > espaço > revestimento), ao imóvel denominado Palácio Nacional de Sintra (anexo F) correspondem agora vinte e dois espaços azulejados e vinte e dois revestimentos, sendo que apenas foram trabalhados no âmbito desta dissertação dezanove (espaços > revestimentos), ou seja, os correspondentes às cronologias em estudo. Este mapeamento, essencial para a posterior documentação dos revestimentos, implica, como todos os trabalhos de inventário e catalogação, opções que, neste caso, se basearam não apenas na definição física dos espaços, mas também no conhecimento que sobre eles se obteve.

Só com o mapeamento concluído foi possível iniciar a fase seguinte de levantamento fotográfico, tanto dos espaços, como dos revestimentos e respectivos padrões. Sendo estas fotografias de cariz documental, registou-se o espaço, isto é, “a inserção do revestimento na arquitectura, enquadrando-o na sua globalidade e evidenciando a forma como se articula com o espaço em que está inserido e com os elementos contíguos” (Carvalho, Pais e Figueiredo

2014, 34). Usou-se uma câmara Canon EOS 80D e as imagens digitais foram gravadas como ficheiros JPG sem compressão. Nos casos de maior dificuldade de acesso, como a Sala do Tesouro, ou por razões de preservação, como o Quarto de D. Afonso VI, as imagens foram cedidas pelo Palácio. Outras exigiram, agora por restrição de acesso, uma captação fora dos espaços, caso do Pátio da Audiência, que teve de ser fotografado a partir da Sala das Pegas. Concluído o levantamento bibliográfico, a documentação *in situ* e o levantamento fotográfico, tanto dos espaços como dos revestimentos e respectivos padrões, procedeu-se à pré-organização de toda a informação recolhida em ficheiros excel e, de seguida, à consequente inserção de dados no *Az Infinitum*. A utilização desta ferramenta de apoio prévia permitiu organizar o trabalho de um modo mais eficaz, numa fase inicial, obtendo-se uma visão global a partir da qual se planificou a fase seguinte de transposição da informação, evitando erros. No entanto, o recurso a ficheiros excel e word, estes últimos apenas para os campos de texto livre beneficiando das ferramentas de correcção ortográfica que lhe são próprias, ocorrem em fases muito precisas do trabalho, pois a partir do momento em que os dados relativos à observação física (inventário) são inseridos, toda a restante catalogação é realizada directamente no sistema de bases de dados relacional que suporta o *Az Infinitum*.

O modelo de dados, que diferencia o imóvel do património integrado, adaptando normas relativas ao património imóvel e móvel⁵⁷, permite o preenchimento de um número muito significativo de grupos e categorias de informação. Todavia, seguindo o manual de procedimentos interno, as fichas relativas ao imóvel são preenchidas de forma sumária, pois o objecto de trabalho principal são os revestimentos.

Assim, a ficha de imóvel *Palácio Nacional de Sintra*, apresenta o código **ST_S_PNS**, cuja leitura é: ST = Sintra (concelho); S = Sintra (localidade); PNS = Palácio Nacional de Sintra (iniciais do imóvel). Não havendo nenhum projecto anterior ou desenvolvido em colaboração que implique a existência de outros códigos, esta é a lógica de atribuição de números de inventário no *Az Infinitum*. Ainda que, actualmente, os números de inventário não sejam tão relevantes como eram há algumas décadas devido às diversas possibilidades de recuperação de informação, a atribuição de um número com algum significado é importante na organização da informação original, sobretudo fotográfica.

⁵⁷ A estrutura de dados pode ser mapeada com o *Core Data Index to Historic Buildings and Monuments of the Architectural Heritage* (ICOM 1992) e com o *Core Data Standard for Archaeological Sites and Monuments* (ICOM 1998), ambas orientações do ICOM, utilizadas na descrição de bens imóveis ou espaços, sítios nos quais o azulejo se encontra aplicado, servindo também para outras descrições o *International Guidelines for Museum Object Information, the CIDOC Information Categories* (CIDOC 1995), ou o *Categories for the Description of Works of Art* (CDWA) (Baca e Harpring 2016), assim como o *Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images* (CCO) (Baca et. al. 2006), ambos provenientes do Getty.

Os grupos de informação preenchidos são, como referimos, os de identificação essenciais e correspondem à designação, ao tipo de imóvel, à descrição, à cronologia e às disposições legais. Note-se que, ao contrário de outros exemplos registados no sistema, e tratando-se de um trabalho mais aprofundado, o grupo de informação referente à cronologia foi preenchido com maior detalhe, possibilitando uma leitura sumária das diferentes fases construtivas e dos revestimentos azulejares aplicados.

Por sua vez, a descrição ultrapassa o simples enunciado físico assumindo-se como nota descritiva, de acordo com o que vem especificado no *Categories for the Description of Works of Art* (CDWA) do GETTY, e o *Cataloguing Cultural Objects* (CCO): “(...) neste elemento, redige-se um breve ensaio descritivo, detalhando o conteúdo e o contexto de uma obra. É um campo de texto-livre usado para registar comentários e interpretações de forma a complementar, qualificar e explicar as informações nos campos indexados.(...) As temáticas descritas podem incluir uma breve recensão sobre um assunto, função ou significado de uma obra”, tradução nossa (Baca et. al. 2006, 245). Veja-se a descrição do Palácio que transcrevemos a título de exemplo:

“Muito embora a sua construção se inscreva entre os séculos XIV e XVI, o Paço apresenta hoje uma combinação singular de edificações, fruto de épocas construtivas distintas, que justificam a sua planta irregular, organizada e articulada em torno de pátios interiores, jardins e terraços. Parcialmente erguido sobre resquícios de uma alcáçova árabe, são notórios três períodos distintos de edificação: o primeiro diz respeito ao reinado de D. Dinis (r. 1279-1325), ao qual correspondem às actuais Sala Chinesa e a Sala do Bonet, bem como o Quarto de D. Afonso VI e a Capela Palatina, cujos pavimentos cerâmicos remontam já ao reinado de D. Afonso V (r. 1438-1481). No reinado de D. Afonso V, dá-se a aplicação de pavimentos em alicatado e é acrescentado o altar-mor à Capela Palatina, assim como as janelas laterais de dimensão reduzida, posteriormente intervencionadas no reinado de D. Manuel I, tal como o tecto de caixotões, atribuído ao reinado de D. João II (r. 1481-1495). Com o reinado de D. João I (r. 1385-1433) coincide a primeira campanha de ampliação, designada Paço II, ou ala Joanina, sendo deste período a Sala dos Cisnes (antiga Sala dos Infantes ou Câmara Grande), a Sala das Pegas, a Sala das Sereias (antigo Guarda-Roupa), o Quarto de D. Sebastião (antiga Sala do Ouro), a Sala de Júlio César, a Sala da Coroa, a Sala dos Árabes (antigo Quarto de D. João I), a cozinha, os pátios Central (ou do Esguicho), e respectiva Gruta dos Banhos, o pátio da Carranca, bem com a aplicação de revestimentos cerâmicos nos respectivos espaços. À segunda campanha de ampliação, do reinado de D. Manuel I (r. 1495-1521), corresponde a designada ala Manuelina, composta pela Sala Manuelina e respectivas dependências, a Sala dos Brasões (que substitui a antiga Casa de Meca), a Sala das Colunas, o patim do Pátio Central, assim como os

pátios de Diana e dos Tanquinhos e o Jardim dos Príncipes. É também durante este período, que ocorrem obras de beneficiação geral do Paço, nas quais se modificam vãos e janelas e se revestem com azulejos mudéjares diversas outras salas. A Sala dos Archeiros, cobertura dos eirados da Sala dos Cisnes e da Sala Manuelina, remonta ao reinado de D. João III (r. 1521-1557) e a Sala das Galés é uma obra do século XVII. O Palácio Nacional de Sintra foi alvo de várias intervenções de conservação e restauro ao longo dos anos e foi classificado como Monumento Nacional em 1910. Desde 2012 que se encontra sob a tutela da Parques de Sintra - Monte da Lua.” (anexo F).

A ideia de tratar de modo sumário as informações relativas aos imóveis prende-se com o facto de estas estarem cruzadas com outros inventários do património arquitectónico já existentes em Portugal, caso do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) (www.monumentos.gov.pt) ou do próprio inventário do património classificado e em vias de classificação disponibilizado pela mesma instituição (<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/>).

Com esta ficha de imóvel, que é o ponto de partida da hierarquia, relacionam-se as fichas de espaços, em que apenas é preenchida a descrição (ou as designações alternativas dos espaços), num modelo que mistura a descrição com a nota descritiva, destacando outras características dos espaços e evidenciando o revestimento azulejar. De certa forma, esta descrição introduz as fichas mais detalhadas relativas aos revestimentos, que constituem o patamar seguinte na hierarquia.

Estas incluem grupos de informação mais específicos, como a descrição, a autoria, a classificação (padrão, figurativo,...), a cronologia, as cores, a iconografia, as produções, os padrões relacionados e outros cujo preenchimento nem sempre se justifica. Por fim, preenchem-se as fichas relacionadas que permitem, como a designação indica, relacionar a informação possibilitando uma articulação com outros dados, caso por exemplo das referências bibliográficas (que suportam a informação registada ou nas quais o revestimento em causa é mencionado), e que constituem um módulo à parte.

Por fim, no grupo de informação “inventariante” identifica-se quem fez o quê e quando, na ficha, deste modo atribuindo méritos mas também responsabilidade. No caso da presente dissertação optou-se por mencionar “Rafaela Xavier” e a frase “Inventariação *in situ*, investigação e preenchimento da ficha no âmbito da dissertação de Mestrado “Catalogação de Azulejos Hispano-Mouriscos em Portugal: o Palácio Nacional de Sintra como estudo de caso”,

que caracteriza o trabalho e o âmbito em que o mesmo foi realizado, bem como “Rosário Salema de Carvalho”, responsável pela “Inserção da(s) ficha(s) e revisão de conteúdos”.

Uma palavra final para as fotografias que, uma vez reenquadradas e ajustadas ao nível dos parâmetros fotográficos (exposição, brilho, contraste...), são devidamente numeradas e organizadas em pastas próprias, e depois associadas a cada ficha. As legendas reflectem a metodologia de inventário, indicando-se a leitura vertical, por níveis (de baixo para cima) e, horizontal, por secções (da esquerda para a direita), que correspondem, neste caso, a áreas de padrão (Carvalho, Pais e Figueiredo 2014, 13).

Em suma, as fichas disponibilizadas em livre acesso (anexo F) permitem hoje uma visão global dos revestimentos azulejares do Palácio Nacional de Sintra e, como veremos no capítulo seguinte, dos seus padrões (anexo G). Ao compilar num mesmo sistema toda a informação que até aqui estava dispersa é possível identificar tipologias, cronologias de produção e aplicação, origens de produção, fazendo-as corresponder aos locais de aplicação. Estas informações, que encontram máxima amplitude no *Az Infinitum* de forma sistematizada, normalizada e permanentemente actualizada, muito contribuem para o entendimento integrado das relações que se estabelecem entre o contexto histórico da construção do Palácio, a aplicação de revestimento no edifício e os próprios padrões, como veremos seguidamente, ao mesmo tempo que integram todos estes revestimentos num sistema de documentação à escala nacional, potenciando leituras renovadas, de cariz mais abrangente, relativamente ao azulejo produzido e aplicado em Portugal.

3. CATALOGAÇÃO DE PADRÕES

Chegados à catalogação dos padrões é tempo agora de nos debruçarmos sobre as questões específicas que daí advêm. O presente capítulo segue a mesma lógica do anterior, começando por um enquadramento integrado dos projectos de catalogação que, embora não tenham servido de modelo base, foram estruturantes na concepção de metodologias concretas para a catalogação de padrões no geral, e às quais o projecto *Catalogação de padrões da azulejaria portuguesa* não é alheio.

Na organização deste sub-capítulo, e ao contrário da decisão tomada relativamente à catalogação dos revestimentos, optámos por traçar um panorama da realidade nacional e internacional. Se, no caso dos revestimentos, os exemplos nacionais elencados constituíam uma mostra contextual em que a intenção, mais que exhaustiva – por impossibilidade de tempo que permitisse uma análise total –, era crítica face à evolução das metodologias de inventário e catalogação de revestimentos em Portugal, no caso dos padrões, e uma vez que a sua catalogação é parte fundamental deste trabalho, consideramos que se justifica um enquadramento mais abrangente, também justificado pelos diversos exemplos internacionais que identificámos. Por outro lado, e ao contrário do que seria natural ou expectável, decidimos elencar cronologicamente os exemplos mais significativos de catalogação de padrões, em detrimento de uma perspectiva territorial. Deste modo, conseguimos evidenciar os avanços nas metodologias usadas e eventuais influências entre investigadores de países com uma larga tradição azulejar como é o caso do Brasil, de Espanha ou da Holanda. Do mesmo modo, percebe-se que, a partir de determinada altura, as lógicas e estruturas de dados para catalogação e descrição de padrões se estabilizam, repetindo-se sem alterações significativas, razão pela qual nos limitamos a elencar alguns desses projectos sem os caracterizar de forma detalhada.

Por fim, e uma vez que, mesmo de forma sumária, o *Az Infinitum* foi já anteriormente descrito, optámos por concentrar as suas características e a justificação de muitas das decisões tomadas ao longo da presente catalogação no sub-capítulo seguinte.

3.1 Catalogação de padrões de azulejo: contributos para uma síntese sobre o estado da arte

Atendendo a critérios cronológicos, e em matéria de catalogação de padrões da azulejaria, a análise deve partir de Espanha e do esforço levado a cabo por António Sancho Corbacho (1948) com o estudo dedicado à cerâmica andaluza, especificamente aos azulejos de aresta sevilhanos aplicados na Casa de Pilatos. Embora o empenho de Sancho Corbacho não represente verdadeiramente um trabalho de sistematização abrangente, pois que se reveste de uma tentativa

de estabelecer diferentes fases evolutivas para os revestimentos em questão, não deixa de constituir, por extensão, um suporte a outros trabalhos de catalogação pelos métodos precisos de organização da informação, classificando os azulejos em *mudéjares*, *isabelinos* e *renascentistas*, tendo em conta os motivos dos padrões, aproximando-os de uma possível cronologia (Sancho Corbacho 1948, 19 e 24). Neste sentido, assume como *mudéjares* os motivos de laçarias e estrelas, de uso mais frequente no século XV, por associação ao alicatado e corda seca, muito vigente, e das suas composições geométricas; *isabelinos* são motivos de transição nos quais se verificam ainda reminiscências das formas geométricas integradas em composições naturalistas (caso do P-15-16-00020, ou P-15-16-00067), mas também motivos de imitação de tecidos brocados (frontais de altar), situando-se entre os finais do século XV e inícios do século XVI; e *renascentistas* os motivos vegetalistas, ou mesmo grotescos (mais tardiamente), já dos meados do século XVI.

É, no entanto, em Portugal e com o esforço pioneiro de Santos Simões que a catalogação de padrões em azulejaria se mostra com melhores perspectivas de análise e estudo. Se é certo que o trabalho por si levado a cabo no contexto das *Brigadas* (ver capítulo 2, p. 43) permitiu a constituição de um *corpus*, composto de cinco volumes (1959-1979), dedicado ao estudo da azulejaria e à consagração de metodologias de inventário e catalogação dos revestimentos azulejares, só em 1971, com a publicação do volume dedicado à *Azulejaria em Portugal no século XVII*, o inventário e catalogação de padrões em Portugal viria a ter destaque como não o tivera até então, tornando-se este volume o ponto de partida do projecto de *Catalogação dos padrões da azulejaria portuguesa*, desenvolvido pelo grupo Az - Rede de Investigação em Azulejo.

Contudo, importa salientar que, anteriormente, os volumes do *corpus* consagrados aos Açores e Madeira e ao Brasil, editados respectivamente em 1963 e 1965, incluíam já um catálogo de padrões, ainda que preliminar face às metodologias contidas no volume do *corpus* dedicado à azulejaria do século XVII. No entanto, a convenção relativa às designações dos números de padrão e emolduramentos ficaria estabelecida: P = Padrão (unidade ornamental), C = Cercadura (de um azulejo), B = Barra (de dois ou mais azulejos), F = Friso (de metade ou um terço de um azulejo), acrescentando-se a numeração sequencial.

Sendo os revestimentos seiscentistas maioritariamente de padrão, o volume do *corpus* a eles dedicado encerra metodologias precisas de catalogação de padrões e emolduramentos (Simões 1971). Constituído por dois tomos com objectivos próprios, mas relacionáveis, o Tomo I (Tipologias) compreende a identificação de tipologias, agrupando-as por períodos cronológicos (Simões 1971, 13), a análise detalhada dos módulos, a identificação de

designações e *famílias* de padrões, como as “laçarias” ou as “maçarocas”, e de terminologia associada à gramática azulejar – glossário –, que serviria de base à constituição de um vocabulário controlado. O recurso ao desenho para compor um catálogo ilustrado, simulando os padrões reais, assume-se como parte significativa da catalogação e não serve apenas o registo, mas sobretudo a análise, a comparação, a descrição, entre outros aspectos. Neste sentido, ao preocupar-se com questões de sistematização, Santos Simões propõe uma metodologia de catalogação de padrões com base nas tipologias, na classificação dos módulos e na identificação dos motivos. Já o Tomo II (Elenco) abarca as descrições dos padrões que integram o estudo analítico dos revestimentos e a sua ligação aos imóveis, seguindo uma ordem geográfica de Norte para Sul.

Depois das primeiras experiências de Santos Simões, merece destaque o trabalho conduzido por Dora Alcântara relativo à catalogação dos padrões de São Luís do Maranhão, no Brasil. Iniciado ainda no final da década de 1960, foi pela primeira vez publicado em 1970 e reeditado em 1975 e em 1980. Posterior ao volume de Santos Simões sobre a azulejaria no Brasil (Simões 1965) mas ainda anterior à edição dedicada ao século XVII (Simões 1971), a proposta desta historiadora da arte brasileira tinha como objectivo elaborar um catálogo, também ele ilustrado, e estabelecer metodologias de promoção de inventário e catalogação de padrões.

Os campos que se apresentam são diminutos e fortemente virados para os padrões e, embora não se foque detalhadamente sobre os revestimentos, permitiu, ainda assim, dedicar alguma atenção à ligação que estes estabelecem com a arquitectura e às formas mais comuns de aplicação num contexto geral, tecendo considerações particulares relativamente a núcleos mais representativos. Deste modo, enquanto Santos Simões, pela natureza complexa dos objectivos por que se rege, se permite descrever os revestimentos identificando os padrões, Dora Alcântara é menos exaustiva identificando para cada fachada – entenda-se rua – o número correspondente dos padrões aplicados.

Apesar disto, e embora refira “(...) não seguir qualquer metodologia previamente estabelecida (...)” (Alcântara 1980, 11), não podemos deixar de encontrar semelhanças entre o seu trabalho e o de Santos Simões. Ainda que a terminologia mude e as fórmulas se alterem, a necessidade de sistematizar a informação é comum, assim como os métodos, aos quais não será certamente estranho o estágio realizado pela investigadora brasileira na *Brigada de estudos da Azulejaria*, e que foi coordenado por Santos Simões (Alcântara 1980, 12). Observando o catálogo brasileiro na sua edição mais recente, foram constituídas tipologias – padrão, cercaduras, frisos –, estabeleceu-se uma *convenção*, entenda-se número de catálogo, tal como

havia já sugerido Santos Simões (Simões 1965), para designar cada padrão. Todavia, e enquanto

Santos Simões segue a fórmula tipologia (padrão P, cercadura C,...), século (15-16-...)⁵⁸ e uma numeração sequencial (00001...), Dora Alcântara apenas refere a tipologia (mesma nomenclatura) associando-lhe a técnica (estampilhado E, relevado R, aresta mudéjar M, marmoreado m,...), sendo que a numeração sequencial é feita à ordem de 1.1 e no caso em que haja variantes de cor 1.2, e assim por diante, assumindo-se um determinado padrão como o principal e os outros variantes, e.g., PE 1.1 e PE 1.2..., FE 1.1,... (fig. 45).

Ao contrário de Santos Simões, que se detém com rigor sobre a questão dos módulos e o entendimento dos centros de rotação, atribuindo-lhes importância na catalogação, Dora Alcântara pouco se alonga sobre o assunto, mas faz o levantamento dos esquemas de composição de desenho mais comuns encontrados em padrões (fig. 46). Esta relação entre o módulo e o levantamento dos esquemas frequentes, ainda que díspares entre si, está intimamente ligada às movimentações/repetições da unidade mínima que forma o padrão, a que nos referiremos adiante quando falarmos sobre a definição de padrão.

O levantamento de esquemas de desenho é igualmente comum na catalogação dos azulejos holandeses. Se observarmos o caso português, a primeira historiografia ligada ao azulejo focou-se maioritariamente na tentativa de atribuição de autorias e datações, enquanto na Holanda a preocupação foram as classificações, i.e., designações de conjuntos. Impulsionador directo desta tendência foi Paul F. Knochenhauer (1886) que, em matéria de catalogação, viria a ocupar-se, sobretudo, com as designações das composições dos padrões (identificadas em documentação de fábricas, por exemplo), influenciando em muito o curso das metodologias de catalogação da azulejaria holandesa, que desde então, e aos poucos, conheceram um crescimento significativo em termos de listas de nomes associadas aos padrões.

Numa tentativa de sistematização, o projecto de classificação levado a cabo em 1997 pelo comité do Nederlands Tegelmuseum (Otterlo, Holanda), juntamente com a associação de amigos do mesmo museu, procurou reunir num só catálogo, revisto e actualizado em 2013, todas as classificações de padrões da azulejaria holandesa, organizando-as por tipologias e ilustrando-as com exemplos (Pluis 2013).

A classificação é então conferida em função da composição, sendo que para esta sistematização contam igualmente os esquemas compositivos (fig. 47), permitindo, o seu levantamento e designação próprios, integrar os padrões em grupos mais circunscritos dentro

⁵⁸ De referir que Santos Simões não contempla esta identificação relativa à cronologia, resultando este aditamento da actualização das metodologias por parte do projecto de *Catalogação dos padrões da azulejaria portuguesa*.

das classificações maiores. Assim os padrões podem ser ornamentais ou figurativos (pessoas, animais, *still life*, floral, heráldica...); as barras distinguem-se entre as circulares, as ovais, octogonais (...), e os cantos podem ser de roseta, de quarto de círculo, entre tantos outros. Esta ligação do levantamento dos desenhos à catalogação dos padrões não é inédita e já a constatámos anteriormente no caso do trabalho de Dora Alcântara. No entanto, o que serve como procedimento complementar ao projecto de catalogação brasileiro, serve de classificação basilar ao projecto de catalogação holandês.

Acreditamos que as metodologias de catalogação da azulejaria holandesa encontram um forte vínculo na(s) opção(ões) de catalogação de padrões legada(s) pela sua historiografia da especialidade e, embora ocorram actualizações aos propósitos passados, como vimos, eles não se afastam verdadeiramente das lógicas de sistematização propostas desde há muito e que se sustentam fundamentalmente numa classificação por categorias de motivos/composições, não tomando parte essencial outros campos como a cronologia, a produção, ou as descrições, por exemplo.

Ainda em meados dos anos de 1990, outros trabalhos de catalogação tiveram peso considerável em Portugal, sendo de referir o trabalho de Isabel Almasqué e António Barros Veloso dedicado aos *Azulejos de fachada em Lisboa* (1989), já citado em matéria de catalogação de revestimentos, e onde são analisados, quer do ponto de vista tipológico, quer técnico, ou até mesmo de módulos e dimensões, os padrões que revestem as fachadas de alguns edifícios em Lisboa, muitos provenientes de fábricas de cerâmica como a Viúva Lamego ou a fábrica de Sacavém, resultando desta análise um catálogo considerável.

Outro exemplo é o levantamento de Teresa Saporiti relativamente aos *Azulejos de Lisboa do século XX* (1992), ou os *Azulejos portugueses – padrões do Século XX* (1998), onde a estrutura de dados se organiza em pequenas “legendas descritivas” dos revestimentos de padrão, em estreita ligação com a catalogação de padrões industriais e respectivos catálogos das fábricas de produção.

Na viragem para o século XXI, uma proliferação de projectos toma forma, tanto por iniciativa individual como colectiva (institutos ou associações culturais), começando de raiz ou dando continuidade a trabalhos já iniciados. É nesta última categoria que se insere um projecto desenvolvido no Brasil a partir de 2001, na sequência da obra Dora Alcântara, e que fixou como objectivo a catalogação de padrões de fachada dos séculos XVIII a XX do património edificado do Estado do Maranhão, com vista à sua preservação e por forma a orientar acções de conservação. Nesta medida, a lógica do *Inventário do Património Azulejar do Maranhão* (Lima 2012) privilegiou, em primeiro lugar, a análise do estado de conservação dos azulejos, e, em

segundo, a divulgação de nova informação. Foi publicado um volume de carácter geral sobre o projecto e as suas metodologias e outros três contemplaram igual número de inventários: o *Inventário dos Azulejos de São Luís* (2004), dedicado aos edifícios de arquitectura civil, o *Inventário dos Azulejos da Ilha de São Luís* (2005) e o *Inventário dos azulejos das cidades Históricas do Maranhão* (2006), mais abrangente, centrado nos imóveis mais antigos de cinco cidades, tanto civis como religiosos.

A metodologia usada corresponde a uma sistematização mais extensiva da informação em relação ao que observámos no trabalho de Dora Alcântara, porque se centra não somente nos padrões e na sua análise, mas também nos revestimentos. Como tal, a catalogação dos padrões é integrada nos revestimentos, identificando-se tipologias, tipos de aplicação e os seus locais (interior, exterior), técnicas, localização, estado de conservação, origem e ainda a ligação do revestimento ao imóvel, que Dora Alcântara também aponta, mas aqui identificando-se o estilo e o estado de conservação do mesmo.

Também Espanha conta com projectos de catalogação, sobretudo com contornos regionais. São de mencionar, por um lado, o Projecto Augusta⁵⁹ e o Projecto Ataífor⁶⁰. Com visibilidade, desde 2002, na plataforma digital do Retábulo Cerâmico⁶¹, são ambos promovidos pela Associação de Amigos da Cerâmica de Niculoso Pisano e têm como objectivo, entre outros, a divulgação de um inventário em torno da produção cerâmica andaluza e dos seus padrões azulejares, nos períodos compreendidos entre os séculos VIII e XVI (Projecto Ataífor) e os séculos XVI e a primeira metade do século XIX (Projecto Augusta). O catálogo reunido, que não se circunscreve à azulejaria mas inclui igualmente peças de cerâmica, organiza-se segundo o levantamento de informações básicas identificativas dos padrões e revestimentos, i.e., designação, datação, técnica, dimensão, permitindo relacionar a informação com bibliografia sobre os temas, do mesmo modo que promove um glossário⁶².

Por outro lado, no âmbito do Instituto de Promoción Cerámica (IPC), foram apoiados, em 2000 (Guillén 2000) e 2008-2010 (Guillén 2010), os projectos, da autoria de Inocencio V. Pérez Guillén, que dizem respeito à catalogação da cerâmica arquitectónica valenciana, mais concretamente da azulejaria do século XIX e a azulejaria aplicada em alguns edifícios notáveis como sejam a casa Del Obispo Beltrán ou a casa De Los Miquel (Guillén 2010). Os catálogos que se constituíram reúnem o enquadramento histórico relativamente aos imóveis e o

⁵⁹ Remete-se o assunto para <http://www.retabloceramico.net/proyectoaugusta00.htm>

⁶⁰ Remete-se o assunto para <http://www.retabloceramico.net/ataifor.presentacion.htm>

⁶¹ Remete-se o assunto para <http://www.retabloceramico.net/lawebport.htm>

⁶² Remete-se o assunto para <http://www.retabloceramico.net/Glosario.htm>

levantamento de padrões, organizados por tipologias, cuja estrutura de dados obedece a uma ordem enunciativa de características referentes às medidas [M], técnica [T], fabricação [F], cronologia [Cr], localização [L.F] e bibliografia [Bibl.]. Os padrões são ainda integrados em *famílias*, i.e., conjuntos maiores que agregam outros padrões relacionáveis entre si pela semelhança compositiva ou de motivos – realidade a que Santos Simões tinha já aludido em 1971 –, e ainda a esquemas de composição dos motivos (Guillén 2000, 14), como vimos já na catalogação de padrões da azulejaria holandesa e no trabalho de Dora Alcântara. Embora de âmbito regional – Andaluzia e Valência –, ambos os projectos assumem preocupações semelhantes atendendo às suas estruturas de dados, que procuram a sistematização.

Na mesma altura, em Portugal, o interesse pela azulejaria de padrão despoletava e reflectia-se directamente na produção científica. São de referir dissertações de mestrado como a de Cláudia Santos, pioneira no estudo de padrões dos finais do século XIX e inícios do XX aplicados nos revestimentos das fachadas da região da Bairrada (Santos 2007), ou a de Patrícia Sarrico (2009) e de Alexandre Guerra (2010). Devemos ainda mencionar o estudo da Ana Domingues Portela centrado n' *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal* (2009), que embora não se dedique ao trabalho de catalogação é, em todo o caso, pioneiro no conhecimento da azulejaria de padrão daquele período, a par de outros trabalhos, como o de Diana Santos, que merece destaque pelo estudo analítico bastante completo acerca da azulejaria de padrão produzida em Coimbra entre 1699 e 1801 (Santos 2013, 427-454).

Estes estudos são exemplo evidente do caminho que tomava a catalogação de padrões centrada, sobretudo, nos revestimentos de fachada dos séculos XIX/XX de núcleos geográficos concretos. O facto do *corpus* constituído por Santos Simões ir apenas até ao século XVIII (Simões 1979) pode ter servido de incentivo a estes estudos pela existência de uma área “inexplorada”. No entanto, a dispersão que os caracteriza reflecte-se nas metodologias heterogéneas de cada análise.

Em 2012 foi apresentado publicamente, no contexto da exposição *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII* (2012), o projecto *Catalogação de padrões da azulejaria portuguesa*, desenvolvido no âmbito do *Az Infinitum* e coordenado por Rosário Salema de Carvalho e Alexandre Nobre Pais. Actualizando os métodos propostos por Santos Simões para a catalogação dos padrões do século XVII, este projecto pretende ser uma base de apoio à investigação sobre a azulejaria de padrão no período compreendido entre os meados do século XIV e a actualidade. As metodologias que promove de catalogação de padrões e emolduramentos são passíveis de serem aplicadas a um número *infinitum* de casos e, ao servir-se de uma plataforma digital interrelacional, contrariamente aos catálogos reunidos em papel,

possibilita a conexão de dados, ampliando as potencialidades da ideia de “catálogo de padrões”, permitindo ainda conhecer mais sobre os padrões, divulgá-los, preservá-los e relacioná-los para efeitos de investigação.

Faremos, seguidamente, alusão às metodologias específicas, mas por ora importa apenas salientar que a estrutura de dados das fichas referentes aos padrões catalogados, no âmbito do *Az Infinitum*, vai ao encontro de todas as preocupações que foram já aqui apresentadas pelos restantes projectos, tais como a identificação tipológica, o local de aplicação (relacionando-os com a sua aplicação *in situ*), técnicas, dimensões, cores, cronologias, autorias, produção/origem, frisando-se outras com menos preponderância, mas fundamentais para o entendimento, como a descrição (campo raramente tratado), padrões relacionáveis, iconografia, bibliografia, inventariantes, entre outras.

A partir de 2012, não só a equipa da Rede de Investigação em Azulejo foi responsável por alguns projectos, colaborando em tantos outros mas, sobretudo, cumpriu-se (ou está a ser cumprido) o objectivo de oferecer à comunidade científica uma ferramenta de trabalho, que possa funcionar como um vocabulário controlado em permanente actualização para a área dos azulejos de padrão, resultando deste esforço uma série de publicações dedicadas ao tema (Pais et. al. 2011; Carvalho et. al. 2012a; Carvalho et. al. 2012b; Carvalho et. al. 2013; Carvalho, Pais e Formiga 2015). Neste sentido, destaca-se a utilização, por parte do *SIPA* – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, dos números de catálogo do *Az Infinitum* remetendo para as respectivas fichas, situação que se repete no projecto *MappingOurTiles* (MoT), que por iniciativa particular iniciou um registo georreferenciado de padrões e só mais tarde se tornou parceiro da Rede de Investigação em Azulejo, procurando a partir de então estabelecer correspondências entre os padrões registados em ambas as plataformas.

O projecto de *Caracterização do Azulejo Tradicional de Ovar* (2010 e 2011), promovido pela Câmara Municipal de Ovar, teve a colaboração da equipa da Rede no tratamento e inserção dos dados no *Az Infinitum*. Se, numa primeira fase, os padrões foram descritos juntamente com os revestimentos, o desenvolvimento simultâneo do projecto de catalogação de padrões obrigou a refazer esta área e a catalogar também os exemplares de Ovar, que actualmente estão apenas parcialmente disponíveis ao público.

Mais recentemente, a partir de 2014, teve início a catalogação de molduras do período barroco, alargando as possibilidades de sistematização da informação a uma área até agora considerada menos repetitiva e, como tal, pouco apetecível para o desenvolvimento deste género de abordagem (Carvalho 2013; Carvalho 2016; Carvalho 2019).

No que diz respeito a trabalhos de âmbito académico, não podemos deixar de destacar a dissertação de mestrado de Isabel Pires, que usou as metodologias do projecto para inventariar a azulejaria de fachada do Barreiro e catalogar os respectivos padrões e emolduramentos (Pires 2013). O trabalho que agora apresentamos inscreve-se também nesta vertente de análise em que se destacam tanto revestimentos como padrões, integrando na investigação componentes teóricas e práticas.

Ainda no âmbito académico se integra a *Base de dados do Património Islâmico em Portugal*, um projecto da área de Ciência das Religiões da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, que se dedica ao inventário e catalogação de bens móveis associados ao legado da cultura islâmica em território nacional, no qual a azulejaria e respectivos padrões encontram um espaço próprio de catalogação e estruturação de dados⁶³, ainda que sejam remissões directas do *MatrizNet*.

Fora do âmbito académico, são várias as iniciativas que surgem por parte de particulares com especial interesse pelos azulejos de padrão, como o já mencionado MoT, a que se acrescenta, desde 2016, um outro projecto centrado na cidade do Porto intitulado *Os Azulejos do Porto*⁶⁴. Trata-se de um arquivo digital de imagens de padrões, também com recurso à georreferenciação, com o objectivo de “conservar este património e preservá-lo da sua deterioração e consequente desaparecimento”⁶⁵. Mais do que o MoT, os *Azulejos do Porto* procuram apresentar as características sumárias dos padrões (técnica, cor, tamanho, fábrica e período) e montagens visuais dos mesmos, mas as possibilidades de pesquisa são quase nulas, apenas disponibilizando conjuntos agrupados por características como “concêntrico; 4 pontos; rotação; geométrico; floral; estrela; relevo; catalogado”.

Pelo que enunciámos é possível agora verificar que, apesar da heterogeneidade que caracteriza as diferentes propostas de catalogação, houve uma necessidade constante, e transversal, de identificação de características básicas dos padrões que norteou a sistematização de muitos dos projectos, assim como a constituição de catálogos, mais ou menos completos, mas que servem os casos concretos. Esta preocupação reflecte um crescente interesse pelas questões de catalogação que, a determinada altura, encontram estabilidade, senão nas *estruturas de dados*, ao menos no propósito.

Todavia, no desenvolvimento do nosso trabalho, que incide sobre um período cronológico e uma tipologia de padrões menos explorada, deparámo-nos com algumas

⁶³ Remete-se o assunto para <http://patrimonioislamico.ulusofona.pt/categorias.php?id=22>

⁶⁴ Remete-se o assunto para <http://azulejosporto.pt/>

⁶⁵ Remete-se o assunto para <http://azulejosporto.pt/os-azulejos-do-porto/>

dificuldades, a primeira das quais diz respeito ao que se considera um padrão. Assim, tomando como ponto de partida o Palácio Nacional de Sintra, a questão que se coloca é se os pavimentos alicatados da Capela Palatina e do Quarto de D. Afonso VI deveriam ser considerados padrões e catalogados como tal. As próprias *rajolas* motivavam algumas dúvidas sobre a forma de catalogação e, sobretudo, sobre a simulação visual em extensão. A questão pode, no entanto, complexificar-se se considerarmos o facto de alguns autores considerarem os dois pavimentos em análise na categoria do “mosaico”. Apesar de este poder ser realizado com partes de azulejos (veja-se o exemplo de Gaudí), a irregularidade afasta-o das características do que é um azulejo e um padrão (Nery 2007, 12). Ultrapassando este problema e seguindo a perspectiva dos investigadores que não hesitam em analisar os pavimentos como revestimentos no âmbito dos estudos de azulejaria (Simões 1990), alguns dos quais destacando a regularidade da malha (Nery 2007, 13) concentramo-nos apenas na definição de padrão aplicada à azulejaria.

Podia pensar-se que talvez esta pergunta devesse ocupar a primeira parte da dissertação, uma vez que o nosso trabalho se desenvolve em torno de padrões. Contudo, e precisamente para melhor integrar a questão, foi essencial aludir a todo o processo intrínseco à catalogação dos revestimentos no âmbito do *Az Infinitum*, não só para compreender os procedimentos e as metodologias, mas sobretudo para revelar o que é que trazem de novo à investigação. E, somente na posse de quase todos os dados, mas antes de apresentar as opções de catalogação dos padrões, discutir então o que se entende por padrão em azulejo, procurando atender às especificidades do *médium* (sobretudo relacionadas com a forma do azulejo), como defendem os autores da especialidade, mas sem deixar de procurar uma distância *objectiva* que permita analisar a questão de um modo mais genérico e assim acrescentar novas camadas de leitura ao processo de catalogação.

3.2 O que se entende por padrão

Mais do que responder dogmaticamente à pergunta “o que se entende por padrão em azulejaria”, o presente capítulo visa reflectir criticamente sobre os problemas que se colocam a esta definição, propondo para o presente trabalho (e para a catalogação de padrões em geral) uma tipologia “nova”, que permite incluir os padrões formados “por aplicação”, como veremos.

Em matéria de azulejaria, a questão coloca-se, uma vez que a definição tem, até agora, excluído de um quadro de classificação e catalogação, muito por força da relação que se estabelece entre as composições e o seu suporte, casos como os alicatados – que são parte do nosso estudo –, os enxaquetados, ou ainda algumas composições de repetição concebidas a partir da segunda metade do século XX.

Historicamente, se é consensual que as composições de repetição dos séculos XVII, XVIII, XIX ou início do século XX são padrões, o mesmo não acontece a partir de meados do século XX e muito menos ainda quando recuamos à azulejaria produzida segundo a técnica do alicatado. De alguma forma, a historiografia especializada tem considerado o formato do azulejo como um factor fundamental nesta equação, destacando as suas potencialidades rítmicas. A classificação de padrão resulta, assim, para alguns autores, de uma *convenção*⁶⁶ histórico-cultural alicerçada num arquétipo de qualidade – juízo estético – como a razão que determina e reconhece como padrões os motivos que se fazem representar num suporte físico concreto, i.e., no seu *medium* específico e essencial – o azulejo de formato quadrado –, “ignorando” simetrias e translações que ocorrem na superfície do quadrado (ou de outro formato), assim como a junção de peças de diferentes formatos que se repetem em ritmos regulares.

Em síntese, existem “pavimentos de mosaico”; “composições de xadrez” e “composições enxaquetadas” cuja tónica assenta na linha e ritmo, resultando da justaposição de peças de formas regulares (quadrados e submúltiplos dos mesmos); e existem padrões, cuja composição está inscrita (pintada) na superfície do azulejo e não se deve dissociar do seu formato.

Assim o entende Santos Simões que, ao dedicar-se exaustivamente ao estudo dos padrões no volume do *corpus* relativo à azulejaria do século XVII (Simões 1971, 20), afirma: “O «padrão» é, portanto, a *unidade de repetição*, ou seja: [é] constituído pelo menor número de «elementos» (azulejos tomados individualmente) que definem essa repetição.” Essa *unidade de repetição*, entenda-se, o elemento mínimo, é também referida na identificação de padrão presente no glossário de termos do *Guia de inventário de azulejos in situ* (Carvalho, Pais e Figueiredo 2014, 31), cuja definição expressa a “Composição formada por um módulo que se repete até ao infinito a partir de um elemento mínimo, designado como módulo”. Por sua vez, módulo de padrão designa a “composição formada por um ou mais elementos mínimos de repetição que, agrupados em diferentes posições, constituem o motivo do padrão” (Carvalho, Pais e Figueiredo 2014, 31).

Assim sendo, o padrão define-se pelo módulo e pelo número de elementos que compõem esse mesmo módulo, existindo módulos de um único azulejo (1x1/1) (fig. 48) em

⁶⁶ O uso do termo recorrente da teoria formalista de Clement Greenberg não é inocente, pois também aqui está em questão uma posição formalista, com as devidas adaptações, de centrar a essencialidade de um padrão ao seu suporte físico tendo em conta requisitos de forma – o quadrado, com prejuízo de não se considerar padrão quando essa não se verifica.

que módulo e elemento são coincidentes, módulos de quatro azulejos formados a partir de um elemento (2x2/1) (fig. 49), e assim por diante até ao maior padrão conhecido, formado por cento e quarenta e quatro azulejos (12x12) (fig. 50).

Teresa Saporiti, no estudo sobre os azulejos portugueses e padrões do século XX, refere “Aos desenhos que se formam com um conjunto de unidades e que por si só constituíam a unidade cromática, eu chamo «padrão»” (Saporiti 1998, 12).

Alguns artistas aludiram igualmente a uma definição de padrão, em proximidade directa com a sua obra, como é o caso de Eduardo Nery. O artista faz uma *apreciação* muito inteligente da noção de padrão em azulejo ao considerar para a sua definição, não apenas as características formais e físicas do próprio azulejo e dos seus módulos, mas também a malha geométrica⁶⁷, isto é, a retícula formada pelas juntas. Para Eduardo Nery é desejável que os padrões em azulejaria se consigam inscrever nesta malha desconstruindo-a à proporção de um quadrado, ou seja, não é preferencial, de todo, que a unidade mínima/módulo se circunscreva a um quadrado (azulejo), mas que possibilite expandir a geometria do quadrado “(...) nas diagonais, nas medianas, no centro, nos seus quatro vértices (...), numa subdivisão interna baseada nestes elementos (...)” (Nery 2007, 86). Também Maria Keil procura uma definição de padrão, não seguindo a via da definição mas sim do carácter utilitário ao referir-se ao azulejo de padrão como aquele que é “(...) usado para revestir superfícies de uma construção, com motivos desenhados, repetidos indefinidamente conforme as superfícies” (Saporiti 1998, 23).

Deste modo, fica claro que a construção de um padrão em azulejaria é mais complexa do que se fará supor, requerendo um entendimento maior do próprio *medium*, olhado não apenas como um suporte com características específicas, mas como parte de uma obra.

Todavia, abandonando o “mundo” dos azulejos, as definições de padrão tornam-se mais amplas e independentes do suporte. Segundo o *Art and Architecture Thesaurus* (AAT) padrão designa “os desenhos ornamentais, geralmente de uma superfície plana ou relevada, constituídos por motivos repetidos ou combinados” (GETTY s.d.; tradução da autora). Outros dicionários e glossários da arte⁶⁸ apresentam esta mesma associação do padrão com o desenho

⁶⁷ Também Santos Simões identificou esta malha característica dos revestimentos azulejares quando analisa a azulejaria do XVII, verificando que esta contribui, assim como o azulejo, para a própria dinâmica visual das superfícies azulejares. O mesmo faz Owen Jones, na *Gramática do ornamento*, ao analisar concretamente os ornamentos mouriscos identificando “linhas de tendência” que orientam a dinâmica visual das superfícies (Jones 1989, 66-68).

⁶⁸ O termo “pattern” (*padrão*) é muitas vezes indissociável da definição de “motif” (*motivo*), sendo a sua correlação referida em alguns dicionários como seja o do Tate, o qual define *motivo* como “um fragmento, tema ou padrão recorrente que aparece em obras de arte” (TATE s.d.; tradução da autora); já o Essential Vermeer Glossary define os conceitos separadamente, assim *padrão* é descrito como “(...) a repetição de uma forma ou unidade natural ou artificial (...)” (Essencial Vermeer s.d.; tradução da autora), enquanto *motivo* “É um elemento, geralmente caracterizado por uma imagem comumente utilizada no campo criativo como as artes visuais, literatura ou

e o(s) motivo(s) e a todos são comuns três ideias fundamentais: 1) a identificação do padrão com o desenho/composição, 2) o desenho que é composto por motivos, ou seja, unidades menores, 3) a repetição e combinação previsível e seriada de motivos.

Do mesmo modo, também, a ideia de módulo e elemento ligado à forma do suporte que observámos no azulejo é desconstruída pela noção matemática, na qual “Um padrão é um desenho, no plano, construído a partir de um motivo que se repete periodicamente e indefinidamente em duas direcções distintas (...). O motivo resulta de se efectuarem uma ou mais transformações geométricas (aplicações bijectivas do plano nele próprio) tendo como base um motivo mínimo” (Rodrigues et al. 2015). Neste sentido, as movimentações – reflexão, translação, rotação e reflexão deslizante – do motivo mínimo a partir do qual os padrões se formam não depende da forma física em que se encontra representado e casos há em que o motivo/elemento mínimo não se circunscreve ao módulo, i.e., o elemento mínimo pode resultar da junção de vários azulejos, ou estar contido apenas numa parte de um azulejo (Rodrigues e Freitas 2018, 72 e 73). Veja-se o caso do padrão P-15-16-00001 em que o módulo corresponde a um padrão 1x1/1, no entanto, o motivo mínimo está representado em apenas metade do azulejo, ou por exemplo o P-20-00044⁶⁹ no qual o mesmo azulejo apresenta várias formas que se interceptam na superfície.

Assim sendo, podemos definir padrão como a **repetição seriada e previsível de um motivo que forma uma composição** – o padrão – **e que não se restringe à especificidade da forma do suporte**. E assim considerar como padrões os alicatados, os enxaquetados, ou ainda algumas composições de repetição concebidas a partir da segunda metade do século XX.

Observando de forma particular os “padrões” de alicatado, de acordo com o AAT, o termo alicatado refere-se às “decorações compostas por mosaicos formados por azulejos poligonais vidrados policromos com desenhos de padrões geométricos” (GETTY s.d.; tradução da autora), e nos casos em que se verifica uma regularidade e repetição constantes destas unidades, quer num pavimento, quer num silhar ou nos emolduramentos (barras, cercaduras, etc.), é formado um padrão (fig. 51). Apesar da diferença de cores e formas das peças individuais, se da sua aplicação regular resultar uma repetição previsível então estamos perante um padrão, ou, como propomos, um “padrão por aplicação”. Este define-se não pelo desenho contido no azulejo, mas pelo padrão que resulta da aplicação regular de várias peças idênticas entre si.

design.” (Essential Vermeer s.d.; tradução da autora); de acordo com a *Gramática do Ornamento*, motivo refere-se à “(...) imagem ou desenho recorrente que estabelece um padrão.” (Jones 1989, 15; tradução da autora).

⁶⁹ Remete-se o assunto para <http://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/pesquisa-az/padrao.aspx?id=408>

No entanto, importa salientar que a admissibilidade do alicatado e das composições de “caixilho”, ou outras expressões mais recentes, na realidade dos padrões, não visa supor forçosamente que todo o alicatado é padrão, mas provar que quando reúne determinadas características se pode considerar como tal, nomeadamente, “padrão por aplicação”. Do mesmo modo, esta abordagem privilegia o efeito visual do padrão em detrimento da sua construção física (azulejo a azulejo), mas sem deixar de a considerar. Pelo contrário, a ideia é criar um entendimento mais abrangente e inclusivo, que permita traçar de modo mais claro as relações que se estabelecem entre “padrões”, independentemente da técnica e da forma do seu suporte, acrescentando novas camadas de leitura.

No caso do pavimento da Capela Palatina de Sintra, e adiantando já algumas das conclusões finais, é possível reconhecer o seu esquema de aplicação e identificar diversos padrões e molduras. Todavia, a irregularidade da policromia de muitas das peças invalida a sua repetição previsível, que se verifica apenas no desenho/esquema mas não na cor. Tal circunstância pode ser original ou reflexo de intervenções posteriores, mas a abordagem do padrão de aplicação que propomos agora tem como consequência a identificação do esquema do padrão, a comparação do mesmo com outros e a possibilidade de analisar num contexto mais vasto de “evoluções” formais de padrões, considerando sempre as especificidades e “fugas” à norma que o pavimento concreto da Capela Palatina pode apresentar.

Ainda sobre esta questão importa enunciar algumas considerações que se prendem exclusivamente com o alicatado e o enxaquetado. Trata-se de duas técnicas de aplicação e, como se disse, a classificação dos padrões por aplicação é feita com base na repetição do esquema do desenho do módulo mínimo, sem atender à catalogação do padrão pela cor. No entanto, e para estas duas técnicas de aplicação, é necessário ter o entendimento, não só da esquadria das juntas (fig. 52), mas também do esquema da tonalidade na criação do módulo (fig. 53), que nunca se apresenta como um esquema monocromo tendo sempre, e no mínimo, duas cores, sendo que o enxaquetado implica sempre uma “composição de xadrez”, ou “composição de enxaquetado”, ou de “caixilho”, podendo apresentar ou não corte das peças cerâmicas, do mesmo modo que o alicatado implica sempre corte, podendo apresentar ou não uma composição “axadrezada”.

Por “composição de xadrez” entendem-se os esquemas cuja aplicação respeita uma esquadria – combinação de perpendiculares e paralelas num plano, por meio de linhas rectas –, na qual se alternam regularmente, através das unidades mínimas, duas ou mais tonalidades, podendo a esquadria ser diagonal, e horizontal/vertical (veja-se os padrões, P-A-00002, P-A-00003, P-A-00004). Santos Simões reflecte sobre a dinâmica das esquadrias iniciais, sobretudo

de linha rectilínea, só posteriormente alterando o paradigma para linha rítmica (Simões 1990, 91-97).

Outras questões podemos ainda considerar em matéria de definição de padrão e que se referem ao seu comportamento, estando este intimamente associado à percepção visual da repetição do motivo mínimo que compõe o padrão. A percepção visual não é fundamental à definição de padrão, no entanto, é intrínseca à sua génese, uma vez que o ritmo visual lhe é inerente e, neste sentido, não são só os azulejos, por si, que modelam a arquitectura, mas também os padrões têm essa capacidade.

Já inicialmente Santos Simões tinha apontado como relevante a noção de ritmo criado pelo azulejo em superfícies, sendo a sua grande finalidade a de preencher o espaço. Assim, estender uma definição de padrão às expressões artísticas mais contemporâneas em azulejo é aceitar a necessidade de integrar outra ordem de ideias, incluindo ritmos de cor, de formas, de texturas sugeridas, ou de ilusões de óptica, em que a mutação do padrão pode não se verificar pela alteração do módulo, mas na mutação que esse módulo adquire na composição, ou na nossa leitura cognitiva dos elementos individuais, sejam linhas, cores, formas ou tamanhos, criando “acidentes” na visualização e mudando a nossa percepção do espaço e do seu ritmo visual.

3.3 Metodologias de catalogação dos azulejos hispano-mouriscos a partir dos exemplos do Palácio Nacional de Sintra

O objectivo da presente catalogação de padrões hispano-mouriscos, enquadrada nos projectos *Catalogação de padrões da azulejaria portuguesa* e *Az Infinitum*, é identificar e catalogar os padrões por forma a obter uma ferramenta de vocabulário controlado de padrões e emolduramentos. A partir dos exemplares localizados *in situ*, são criados padrões-tipo que, a seguir, podem ser mapeados em outros locais de aplicação, construindo uma teia de relações que, em última análise, alimenta a documentação em torno da azulejaria conservada *in situ* em Portugal.

Como é referido pelos seus responsáveis, o projecto tem como ponto de partida o trabalho já efectuado por Santos Simões (1971) e “(...) pretende oferecer à comunidade científica e às instituições uma ferramenta de catalogação de padrões, ou seja, um instrumento de controlo e normalização terminológica para a área da azulejaria e, em especial, para a área da padronagem, que se estrutura numa base de dados alargada (...)”⁷⁰. A catalogação de

⁷⁰ Remete-se o assunto para http://redeazulejo.fl.ul.pt/p_cient,0,541.aspx

padrões⁷¹ é, pois, uma área essencial do *Az Infinitum*, a qual tem visibilidade através do separador «Padrões e Emolduramentos».

Retomando o conceito de catalogação explicitado inicialmente (ver Introdução, p. 11) e agora aplicando-o aos padrões, importa esclarecer que cada padrão (ou moldura) é entendido como um “objecto”, no sentido em que lhe corresponde uma identificação única materializada numa ficha descritiva, que combina uma vertente textual com outra visual. No que diz respeito à vertente textual, no âmbito do *Az Infinitum* e do seu projecto de *Catalogação de padrões da azulejaria portuguesa*, a estrutura de dados implica a existência dos seguintes grupos de informação, que correspondem à caracterização das especificidades do padrão: descrição e nota descritiva, cronologia de produção e aplicação, autoria/s, origem, indexação dos motivos decorativos dos e ritmos visuais que sugerem, materiais e técnicas utilizadas, relação com outros padrões semelhantes (por composição ou aplicação), e ainda ligação aos locais em que se encontra aplicado. A vertente visual diz respeito à concepção de uma imagem-tipo. Ambas resultam quer da observação das características físicas dos “objectos”, quer da pesquisa e investigação científica.

Uma vez que a catalogação de padrões hispano-mouriscos só agora foi iniciada, o que se pretende de seguida é esclarecer as opções que, apesar de partirem de um núcleo concreto, o Palácio Nacional de Sintra, devem servir toda a azulejaria dita mudéjar. Muitas destas opções foram discutidas em reuniões com a restante equipa do projecto, no sentido de melhor integrar questões gerais e outras de excepção. A intenção deste capítulo não se limita apenas à necessária exposição de conteúdos, mas relaciona-se também com o processo de transparência académica e científica face aos métodos de investigação utilizados. Esta transparência serve não só para promover uma proposta válida de catalogação extensível a projectos futuros mas, sobretudo, para assumir responsabilidades perante tal proposta.

À semelhança da catalogação dos revestimentos aplicados *in situ* no Palácio Nacional de Sintra que, de resto, alimenta a catalogação dos seus padrões, também esta obedece a normas e procedimentos. Assim, a primeira tarefa, após o levantamento fotográfico prévio para a caracterização dos revestimentos *in situ*, no contexto da qual foram fotografados os azulejos em detalhe, procedeu-se à separação dos mesmos, identificando semelhanças e diferenças. Note-se, todavia, que esta separação inicial nem sempre corresponde à final, pois à medida que decorreu o trabalho de análise visual dos padrões e tratamento digital das imagens, foram sendo

⁷¹ Falamos na generalidade de tipologias; padrões, barras, cercaduras, frisos e cantos.

detectadas diferenças ou variantes que, em determinados casos, implicaram o reconhecimento de um novo padrão. Uma vez separados e organizados em pastas, atribuiu-se um número de catálogo a cada um. Para tal, seguiu-se o método comum ao restante projecto, e que radica na lógica que nos legou Santos Simões para a catalogação de padrões do século XVII, actualizado com a inserção de dois dígitos relativos à cronologia. Assim, o código genérico corresponde à tipologia (Padrão, Barra, Moldura⁷², Cercadura, Friso) e, neste caso, uma vez que muitos dos padrões são da transição do século XV para o seguinte, alguns tendo sido produzidos em ambas as centúrias, optou-se por uma indicação dupla na cronologia (15-16), seguido de cinco dígitos organizados sequencialmente e que se referem ao número do padrão. Por exemplo, para o padrão com o número 1, o código de identificação unívoco será P-15-16-00001, para o número 2, P-15-16-00002, e assim por diante.

A fase seguinte diz respeito à análise visual, na qual a imagem é parte essencial da catalogação, pois confere um outro nível de entendimento à documentação textual. No âmbito do *Az Infinitum*, a criação de uma imagem-tipo é um processo já consagrado nas convenções metodológicas de catalogação de padrões portugueses dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, tirando partido da fotografia, sobretudo. Para a construção destas imagens é necessário que a equipa de fotógrafos/designers siga os procedimentos relativos à limpeza das imagens dos padrões, i.e., retirar craquelés ou sujidades e corrigir pequenas lacunas que prejudiquem a leitura global ou criem um elemento de distração. Deste modo, constrói-se uma imagem que corresponde ao módulo (se o padrão apresentar mais do que um centro constroem-se tantas imagens quanto o número de centros), depois replicada uma e outra vez, procurando simular o contexto de aplicação do padrão numa superfície. Esta opção permite manter uma duplicidade de leitura que a equipa do projecto de *Catalogação* perseguiu desde o início: se, por um lado, o padrão é retirado do seu contexto espacial, por outro, continua a manter o mesmo nível de leitura de conjunto, evidenciando os diferentes centros, sem privilegiar um, assim como os elementos de ligação e os ritmos, ou seja, a percepção visual do padrão enquanto tal.

Esta preocupação com o tratamento da imagem, determinado pelos objectivos de leitura, representa uma actualização dos métodos propostos por Santos Simões. Ao contrário do modelo actual, que privilegia a visão do observador e do padrão como um todo, simulando a sua dinâmica visual, aquele investigador favoreceu a visão do ladrilhador, porquanto se baseia no

⁷² “Moldura designa os enquadramentos que funcionam como um todo, geralmente recortados e articulados com a pintura das secções e/ou painéis” (Carvalho et. al. 2018), e foi integrada na classificação de “emolduramentos” – inicialmente “guarnições” – por definições metodológicas do projecto de *Catalogação dos padrões da azulejaria portuguesa* (Carvalho 2015, 190).

elemento mínimo de repetição do padrão que, nos desenhos, é o único a ser colorido (fig. 54), deixando de fora a relação entre diferentes centros e a dinâmica visual, importantes para a compreensão dos padrões e comparação com outros (Carvalho et al. 2012b, 56).

Todavia, a criação de modelos visuais digitais é um processo difícil e moroso e implica um determinado grau de abstracção. No caso da catalogação dos padrões mudéjares do Palácio Nacional de Sintra este processo revelou-se ainda mais complexo, sobretudo, devido ao estado de conservação de alguns azulejos, que torna difícil a percepção do desenho original, e do seu relevo acentuado, mais complicado de simular digitalmente. Atendendo a estas especificidades materiais dos azulejos hispano-mouriscos, houve a necessidade de estreitar a colaboração com uma equipa externa especializada em tratamento digital de imagens, cujo trabalho foi permanentemente acompanhado e orientado pelos nossos conhecimentos técnicos, para que a construção de uma imagem-tipo fosse fiel à representação do padrão original simulando o relevo próprio desta produção cerâmica.

Nesta medida, foi necessário introduzir outros métodos no tratamento digital das imagens, o que implicou, em particular, a vectorização dos motivos representados, construindo-se um desenho ao qual, numa segunda fase, foi adicionada cor e relevo/profundidade, através da simulação de incidências de luz (figs. 55 e 56). Todavia, a vectorização implicou um trabalho muito mais atento da nossa parte, na verificação constante e calibração dos modelos e montagens que daí advinham, imprescindíveis à obtenção coerente das formas e dimensões do padrão, que só pode ser feita pelo entendimento de base e fundamentado destes padrões, evitando interpretações erróneas. Em suma, os padrões-tipo que agora apresentamos (anexo G) resultam de um compromisso entre padrões “idênticos”, mas cuja análise detalhada revela ligeiras alterações que foram cuidadosamente calibradas sempre que se considerou que essas discrepâncias não justificavam a atribuição de um novo número de catálogo.

A grande diferença em relação ao anterior processo de criação da imagem-tipo encontra-se na plasticidade que é sugerida. Enquanto as imagens dos azulejos “planos”, produzidos pela técnica da majólica, nunca abandonam a fotografia do padrão original, que apenas é tratada, a vectorização implica uma muito maior abstracção e a transformação da fotografia em desenho, perdendo-se a plasticidade do azulejo. Por esta razão, e para que, de algum modo, fosse possível dispor de mais elementos visuais, criaram-se dois modelos de imagem-tipo, constando ambos excepcionalmente no *Az Infinitum* – o modelo “3D” (de relevo) e o modelo “Flat” (de plano) (figs. 57 e 58). O modelo que internamente designámos como “3D” não corresponde verdadeiramente a uma imagem “3D” de sentido digital, mas sim à imagem-tipo verosímil do padrão real que neste caso recorre à necessária manipulação das zonas de cor e de sombra para

assinalar profundidade e sugerir o relevo que caracteriza os padrões hispano-mouriscos, resultante das técnicas de corda-seca, aresta e relevo. O recurso a este modelo “3D” soluciona não apenas os problemas manifestados nos padrões dos séculos XV e XVI, mas permite também resolver as mesmas questões de relevo para períodos posteriores, como é o caso de algumas expressões artísticas azulejares do século XIX. No entanto, e como veremos no capítulo final, a aplicabilidade desta solução aos azulejos de relevo mais acentuado deixa-nos algumas dúvidas, sendo importante testar, no futuro, a utilização de modelos obtidos através da fotogrametria ou de scanners 3D.

Já o modelo “flat” permite inscrever o padrão numa imagem plana semelhante a um desenho e cujo entendimento tende a ser ainda mais abstracto. No entanto, concede outros níveis de leitura, quer de espaço, quer de ritmo. Uma vez que a imagem “3D” é a que mais se aproxima da “realidade” e, como tal, segue a lógica dos padrões já catalogados no âmbito do *Az Infinitum*, mantivemos as legendas sem alterações, optando apenas por diferenciar o que consideramos ser “novas” imagens, isto é, as imagens “flat”, designadas no sistema como “imagens planas”.

Ainda no âmbito da imagem, foram acrescentados ao sistema os desenhos, da autoria de Emílio Guerra de Oliveira, de alguns padrões do Palácio de Sintra publicados como estampas no volume dedicado à azulejaria portuguesa dos séculos XV e XVI (Simões 1990) e digitalizados pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito do projecto DigiTile (figs. 59 a 73). Esta opção inédita pretende suportar outras leituras, como veremos em capítulo apropriado dedicado ao assunto.

Uma vez definidos os métodos de trabalho, seguiu-se o acerto da paleta cromática. Não tendo o *Az Infinitum* um vocabulário controlado para cores que remetam a uma identificação cromática, como as que provêm da medição Pantone ou RGB, a opção do projecto é a utilização de cores base no campo “cores”, pelo que o trabalho concreto não foi excepção – apenas se acrescentou uma nota ao “amarelo” remetendo para a cor âmbar, referida na bibliografia da especialidade. Neste sentido, a definição da paleta cromática, importante tanto para o campo da descrição como para a catalogação visual, pois permite uma aproximação fidedigna ao padrão real, teve por base a bibliografia da especialidade, nomeadamente os estudos de Sancho Corbacho (1948, 19), Alfonso Pleguezuelo (1995) e, mais recentemente, a tese de doutoramento Susana Coentro (2017), no que respeita às análises de materiais.

Alfonso Pleguezuelo identifica cinco cores que caracterizam os vidrados da azulejaria hispano-mourisca, o amarelo, o azul, o branco, o verde e o castanho (Pleguezuelo 1995, 21). O mesmo acontece com Susana Coentro que também identifica estas cinco cores (com excepção

do amarelo que identifica como âmbar) como primordiais da azulejaria hispano-mourisca aplicada *in situ* no Palácio Nacional de Sintra⁷³, tendo em conta outras amostras analisadas relativas a colecções de azulejaria mudéjar espanholas e portuguesas (Coentro 2017, 21).

No entanto, esta identificação e definição da paleta, embora fácil na teoria, mostrou-se bastante difícil na prática da catalogação visual, uma vez que os azulejos mudéjares, pelo seu estado de conservação, pela migração de pigmentos que terá ocorrido durante o processo de cozedura ou pela variação de tonalidades da mesma cor que advém do mesmo, tornam, inevitavelmente, apenas aproximada a definição da paleta cromática que propomos.

Estas dificuldades levaram-nos a testes e ensaios, feitos por meio de medições Pantone e RGB, para que fosse possível, de forma similar, chegar às tais cinco cores principais. Deste modo, e de acordo com as medições finais efectuadas usando o padrão de cores RGB (Red, Green e Blue), fixámos como amarelo – âmbar – o valor 168, 100, 25 (#a86419), o 93, 111, 151 (#5d6f97) para o azul, o 255, 248, 242 (fff8f2) para o branco, o 58, 53, 50 (#3a3532) para o castanho e o 37, 84, 48 (#255430) para o verde (note-se que nos relevados o verde usado foi o 44, 85, 51 (#2c5533)). O roxo (107, 84, 94 (#6b545e)) foi opção para determinados padrões cuja cor real, dada pelo óxido de manganês, se aproxima da tonalidade roxa/púrpura. Já no caso brilho metálico, presente no P-15-16-00007, foi opção não simular o real efeito técnico, por dificuldade, embora a tonalidade (93, 31, 10 (#5d1f0a)) permita associar-se à “cor”.

No que diz respeito aos padrões do pavimento do Quarto de D. Afonso VI, optou-se por não seguir as mesmas medições por se afastarem francamente do efeito visual dos padrões reais, mesmo apesar do desgaste que apresentam. Neste sentido definimos o amarelo em duas medições (249, 243, 207 (#f9f3cf) e 230, 216, 85 (#e6d855)), pela existência de duas tonalidades diferentes, tal como o verde, (74, 134, 106 (#4a866a) e 213, 225, 201 (#d5e1c9)), 250, 243, 227 (#faf3e3) para o branco, e 68, 42, 27 (#4a866a) para o castanho. Por fim, no caso da rajola a cor RGB usada para o azul foi 79, 23, 128 (#4f5d80) e no engobe o verde foi 87, 95, 74 (#575f4a) e tom de fundo 248, 247, 227 (#f8f7e3).

As cores e a sua “manipulação controlada” contribuem, como referimos já, para sugerir relevo e profundidade nos padrões simulando-se zonas de maior e menor incidência de luz/sombra, i.e., mais ou menos branco/preto. Mas é também pela cor que a percepção das diferentes técnicas é sugerida: para a aresta e para o alicatado constitui-se por linhas brancas, para a corda seca servem as linhas pretas para simular o castanho muito escuro que resulta da

⁷³ Isto não invalida que se verifiquem outras tonalidades das mesmas cores, como acontece com os castanhos e o manganês, que encontramos em outros núcleos de azulejaria mudéjar, nomeadamente no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha.

cozedura do óxido de manganés. Isto é relevante para a construção da imagem digital porque as técnicas devem ser perceptíveis e distintas para uma leitura legítima no padrão do sistema, em conformidade com o original.

Definida a paleta cromática é então chegado o momento da montagem. Nesta matéria ganha destaque a proposta aproximada de replicação que simula a sua aplicação em superfície e, neste sentido, a montagem do padrão como um todo. Isto implica, para quem cataloga e orienta a montagem, um entendimento do comportamento do padrão, imprescindível à sua correcta leitura, que pode não ser, por diversas razões, confluyente com a aquela que resulta da sua aplicação *in situ*. Para tal contribui a leitura abstracta do padrão no espaço e a matemática, mais concretamente, as isometrias.

As isometrias – translação, rotação, reflexão e reflexão deslizante – são deslocções de uma matéria na qual se conservam medidas de comprimento dos segmentos de recta e as medidas de amplitude dos ângulos (no caso dos azulejos, deslocção do azulejo, ou módulo/motivo mínimo mantendo a forma e dimensão). Podem ajudar a reconstruir padrões a partir de fragmentos, mostrando como se forma o padrão, mas permitem também elencar as várias possibilidades de montagem/leitura de um padrão, e assim contribuir para detectar e corrigir erros/lacunas de aplicação dos revestimentos.

As montagens dos padrões hispano-mouriscos aplicados no Palácio Nacional de Sintra compreendem padrões de módulos 1x1 e 2x2, em montagens de 2x2, 4x4 e 8x8, com um ou mais centros. A montagem dos alicatados e de algumas cercaduras reveste-se de excepcionalidade pelo que voltaremos ao assunto adiante. Relativamente às legendas a constar das montagens, obedecem às mesmas regras enunciadas pelo projecto, apenas diferenciando as imagens planas, como já referimos.

Uma vez na posse das imagens finais, e organizada a informação recolhida na bibliografia sobre cronologias de produção e aplicação e autoria ou origem geográfica de produção atribuída, partimos para a caracterização das especificidades dos padrões, ou seja, o preenchimento no sistema dos campos relativos à descrição e indexação dos motivos decorativos – recorrendo ao *Iconclass* para garantir a consistência –, à classificação do padrão por número de centros e elementos de ligação e ainda de ritmos visuais, a partir de listas de vocabulário controlado, às técnicas (por vezes complementada por outras classificações, caso dos diferentes tipos de relevo definidos por Rui Trindade (2007, 272-291) e aos materiais. Caso

existam padrões da mesma *família*⁷⁴, como acontece, preenche-se, ainda, o campo relativo aos padrões relacionados em que se agrupam exemplares pela sua composição formal, motivo, ou aplicação. Por exemplo, o P-15-16-00033 é semelhante ao P-15-16-00028, ou o P-15-16-00016 semelhante ao P-15-16-00024, recuperando deste modo o conceito de “família” que Santos Simões enuncia. É ainda esta secção que permite estabelecer as relações entre as diversas áreas do sistema, e onde se liga um determinado padrão ao seu local de aplicação, ficando a relação disponível nos dois sentidos.

Ainda na mesma lógica, foram acrescentadas novas designações de padrão, entre as quais a “folha de parra” e “parra, gavinha e cacho de uvas”, que se juntam assim às “laçarias” e à “esfera armilar” neste léxico mudéjar, cuja designação constitui um campo próprio de preenchimento e que pode, a mesma designação, servir padrões de diferentes períodos.

O termo *geométrico*, muito presente na bibliografia da especialidade, foi também usado no campo das designações, embora possa também ser considerado uma categoria, na qual se inserem várias designações como a “estrela de oito pontas”, a “estrela e cruz”, a “cruz radial”, entre outras, do mesmo modo que a categoria *vegetalista* abarca a “folha de acanto”, “folha de parra”, “camélias”, e a de *entrelaçados* inclui as “laçarias” e alguns enxaquetados (“encanastrados”).

Importa agora destacar opções que configuram situações de excepção e de integração, específicas para a catalogação dos padrões hispano-mouriscos. Tivemos necessidade de clarificar em capítulo anterior o que se entende por padrão, no contexto da azulejaria, para melhor conseguirmos integrar e justificar as opções de catalogação que apresentamos neste ponto, nomeadamente no que se refere aos alicatados, que constituem o núcleo mais antigo em análise.

Os alicatados que se conservam *in situ* no Palácio Nacional de Sintra, quer os que se encontram no pavimento da Capela e alguns no pavimento do quarto de D. Afonso VI (figs. 14 e 15), quer os das molduras da porta da Sala das Sereias (fig. 18) ou da porta da Sala dos Árabes (fig. 74), quer ainda os que revestem a Sala dos Cisnes (figs. 75 e 76), pelas razões já apresentadas em capítulo anterior, são considerados para este estudo como padrões, na medida em que a constituição da sua aplicação – a junção regular de vários azulejos – concede a possibilidade de repetição previsível do módulo, sem que seja necessária para a equação a forma quadrada do suporte, embora se verifique em alguns dos exemplos. Assim sendo, o processo

⁷⁴ Santos Simões designa por *famílias* os padrões que, embora não sendo iguais, se relacionam pela forma compositiva ou motivo, sendo, por isso, relacionáveis (Simões 1971, 16). A título de exemplo podem considerar-se famílias as “laçarias” e as “maçarocas”.

de catalogação dos padrões alicatados, embora se insira nas mesmas metodologias já em vigor, implicou pequenos ajustes necessários para que a informação catalogada pudesse servir outras realidades.

Sendo os alicatados, a par dos enxaquetados, compostos por placas monocromas de cores distintas que, deste modo, permeiam de mutabilidade as superfícies que revestem, considerámos essencial anular este factor de mutabilidade e, como tal, a catalogação visual passou apenas pelo levantamento do esquema de aplicação – o desenho – replicado uma vez, e pela disponibilização dos mesmos em escala de cinzas apenas com o objectivo de melhor simular os efeitos de contraste. Desta forma cataloga-se o esquema independentemente das cores usadas e abstraindo-nos das cronologias (apenas ao nível da definição de códigos, uma vez que estas continuam a ser registadas no grupo de informação correspondente), pois a mesma lógica de aplicação pode ser comum a diversos séculos, como é o caso dos enxaquetados, questão até agora não resolvida pela equipa do projecto *Catalogação dos padrões da azulejaria portuguesa*, e que encontra assim uma resposta.

Nestes casos, para a atribuição do número de padrão, mantivemos os códigos relativos à tipologia atrás enunciados, acrescentando um A de aplicação, e retirando a informação relativa à cronologia. Assim, ao primeiro padrão de aplicação corresponde o código “P-A-00001”, em que P é relativo ao padrão, A à aplicação e os cinco dígitos seguintes ao número sequencial.

Por outro lado, no Palácio Nacional de Sintra encontramos padrões nas suas diferentes tipologias: cercaduras, frisos, barras, padrões. No entanto, esta classificação não serve, exactamente, para os classificar como tal, ou seja, existem padrões hispano-mouriscos que estão aplicados no Palácio como cercaduras, mas na verdade são padrões – veja-se o exemplo do P-15-16-00029 também identificado no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, ou o P-15-16-00021. Nestes casos, e por convenção metodológica de catalogação, os padrões são catalogados como tal, recebendo o número de catálogo neste sentido (P-15-16-...) e remetendo-se para a sua aplicação como cercadura, ou outro tipo de moldura, no campo das “notas” do grupo de informação que permite ligar o espaço ao padrão (nas fichas de revestimento).

Já no que diz respeito à datação, a não muito extensa (c. 1415 – 1521), mas recuada cronologia, aliada à diversidade de técnicas que caracterizam os padrões em estudo e os revestimentos que compõem, levou-nos a definir cronologias-tipo determinadas pela técnica, i.e., limites temporais específicos, e significativamente latos, no que respeita à evolução histórica das técnicas da azulejaria hispano-mourisco. Assim, destacamos o período compreendido entre os séculos XII-XV para o esgrafitado (técnica de decoração), o intervalo

entre o século XIII e o XIV⁷⁵ para o uso de engobe (técnica de decoração), meados do século XIV até ao XV para o alicatado (técnica de aplicação), meados do século XV e primeiros anos do século XVI para a utilização da corda seca (técnica de decoração), final do século XV e primeira metade do século XVI para o uso da aresta (técnica de decoração) e transição entre o século XV para o XVI para o relevo (técnica de conformação).

O estabelecer de tais referências, tendo em conta a bibliografia da especialidade e em conjugação com o uso de determinados motivos decorativos, permite-nos contextualizar e fixar temporalmente o intervalo de produção, relacionando esta informação com outras e podendo assumir, a partir daqui, uma leitura de conjunto para estes padrões.

Uma vez que o sistema funciona com dados concretos, na área dos padrões apenas servem à catalogação datações documentadas, ou seja, cuja definição não se confina a uma atribuição. Dado que para o Palácio de Sintra todas as datações que temos são atribuídas não há, por isso, cronologias específicas nas fichas dos padrões, sendo esta leitura remetida para os espaços.

No que à descrição diz respeito, muito embora Santos Simões não se tenha dedicado (exaustivamente) a este campo, a leitura dos padrões e a sua descrição obedece a métodos de sistematização, à semelhança daqueles usados para a descrição dos revestimentos *in situ* (Carvalho, Pais e Figueiredo 2014, 20). Para os padrões seguem-se as mesmas directrizes que para as descrições dos revestimentos e que partem de notas descritivas comentadas, devendo as mesmas resultar não exclusivamente da observação/análise directa do padrão (Aguiar 2016, 27), mas sim do entendimento que temos dele no conjunto e do que sabemos sobre, permitindo que a descrição seja mais abrangente, assumindo-se este método como uma novidade experimental face às anteriores metodologias e padrões catalogados.

Deste modo, identifica-se o tipo de padrão relativamente à cor, policromo (duas ou mais cores) ou monocromo (uma cor), e de seguida referem-se os centros e respectivos elementos de ligação, ou em alternativa os reticulados e as malhas, conforme a composição formal de cada padrão, assim como os eixos. A descrição prossegue salientando os motivos decorativos, permitindo identificar características e enquadramentos rítmicos visuais sendo, por isso mesmo, muito mais que uma mera descrição objectiva.

Tratando-se de um campo de texto livre, é complementado pelo preenchimento de grupos de informação que recorrem a vocabulário controlado, indexando-se os motivos

⁷⁵ Com algumas, poucas, reminiscência no século XV.

decorativos através do *Iconclass*,⁷⁶ o número de centros e elementos de ligação (ou malhas e reticulados) e ainda os ritmos visuais, a partir de listas simples, assim facilitando as pesquisas. Note-se, todavia, que esta indexação apenas é visível internamente, estando a sua disponibilização ao público em fase de testes.

3. 3. 1 Técnica, materiais e produto cerâmico

A inclusão da azulejaria hispano-mourisca no *Az Infinitum* veio não somente inaugurar um novo período para o projecto de *Catálogo de padrões de azulejaria portuguesa*, como também introduziu necessárias alterações às metodologias vigentes e que, de resto, temos vindo a analisar no presente capítulo.

É tempo agora de reflectir, no âmbito do *Az Infinitum*, sobre as questões acerca da técnica e dos materiais, nomeadamente no que diz respeito à classificação dos padrões hispano-mouriscos como *produto cerâmico*, também aqui se incluindo a problemática dos engobes, tanto do ponto de vista da técnica como do material, e das rajolas, que até agora não estavam contemplados no sistema em nenhuma das classificações. Todavia, e antes de avançar, importa esclarecer que as opções com que partimos radicam num entendimento “simplificado” destas questões, largamente discutido pela equipa do projecto. Assim, e muito embora se tenha consciência que um azulejo é composto por diversos materiais, nenhum é descrito separadamente. Pelo contrário, entende-se o azulejo no seu todo, como um produto cerâmico, depois caracterizado pela técnica respectiva.

Começando pelo engobe, importa tratar, ainda que sumariamente, o estado da questão relativamente à sua classificação como técnica e/ou como material. Segundo a definição já apresentada (ver capítulo 1, p. 26), que consta das *Normas de Inventário Cerâmica*, o engobe refere-se a uma “Técnica de pintura com argila líquida, corada com óxidos ou pigmentos, aplicada sobre o corpo cerâmico ainda cru. (...)” (Mântua et. al. 2007, 105) e, portanto, um técnica de decoração. Não obstante, e de acordo com o mesmo manual, o engobe é também considerado material, a par do pigmento, do esmalte e do vidrado, definido como o “Revestimento fino que é constituído por uma argila muito diluída podendo ser misturada com vidrado transparente e fixado por cozedura.” (Mântua et. al. 2007, 49).

⁷⁶ Note-se que os códigos de indexação respeitam a lógica do *Az Infinitum* e, por exemplo, para a catalogação de motivos florais ou vegetalistas é sempre feita uma dupla indexação de modo a prever as diferentes possibilidades de pesquisas: a primeira radica na indexação dos motivos como elementos decorativos e a segunda enquanto elementos existentes na natureza.

Nas fichas de inventário da *MatrizNet* vem frequentemente associado ao campo da matéria como “barro com engobe”, distinguindo-se do “barro vidrado” (também matéria) e do “barro esmaltado” (curiosamente classificado como técnica).

De acordo com o *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), o termo “engobe” estabelece-se na hierarquia dos materiais correspondentes à cerâmica vidrada definido como “Esmalte líquido aplicado sobre um corpo cerâmico para fornecer uma superfície lisa para outros vidrados ou decoração, geralmente por imersão ou escovação; contém óxidos corantes, além de argila, feldspato e sílica” (GETTY s.d.; tradução da autora), e assim também o define o *Diccionario de Cerámica do Tesaurus del Patrimonio Cultural de España*: “Argila líquida aplicada na superfície cerâmica para proporcionar uma determinada coloração ou textura” (TPCE s.d.; tradução da autora). O mesmo dicionário faz ainda uma distinção relevante entre o engobe, dito “simples”, e o “engobe vidrado”, este classificado como “Técnica de acabamento que consiste num engobe formado a partir de uma base argilosa à qual se juntam fundentes alcalinos e corantes. Produz-se a partir do processo de cozedura das argilas. Pode ter um intenção decorativa” (TPCE s.d.; tradução da autora).

Como tentámos elucidar, não é consensual se se deva classificar, ou não, o engobe apenas como técnica, ou também como material, mas é inegável reconhecer que a sua utilização acrescenta algo à superfície cerâmica que se consubstancia com a decoração, assim como as técnicas da corda seca, da aresta, ou da faiança – todas técnicas de decoração. Neste sentido, urge uma maior reflexão sobre as definições e distinções de “engobe simples” e “engobe vidrado”, na qual possa residir a essencialidade de uma classificação, mas por agora, e seguindo as opções do projecto, assumimos o engobe como técnica, concretamente técnica de decoração, sendo que no Palácio de Sintra apenas se contabiliza um exemplar, P-15-16-00065, que actualmente não se encontra já *in situ*, mas estaria reaplicado no Pátio do Leão.

Relativamente às rajolas, estas remetem-se à produção cerâmica específica de Valência dos séculos XIV aos finais século XV, que se caracteriza, sobretudo, pela decoração sob vidrado, i.e., a aplicação dos pigmentos⁷⁷ (óxido de manganés, óxido de cobre, e, muito frequentemente, o óxido de cobalto – azul) no barro cru para uma primeira cozedura, sendo posteriormente aplicado o vidrado estanífero (óxido de estanho juntamente com óxido de chumbo) e levado a cozer uma segunda vez (Graves 2002, 27; Coll Conesa 2009, 100 e 103; Coentro 2017, 15). Das várias gramáticas ornamentais contam-se, entre outros, os motivos vegetalistas, geométricos e heráldicos e a sua utilização foi recorrente em pavimentos, sendo

⁷⁷ Em Manises foi também comum a utilização de lustre, processo que só chegaria a Sevilha nos finais do século XV.

os *alfardóns*⁷⁸ (fig. 77) e as *losetas*⁷⁹ (fig. 78) os exemplos mais significativos (Graves 2002, 40).

É um tipo de cerâmica cuja técnica não se equivale à da majólica/faiança, pois que a rajola implica decoração **sob** o vidrado estanífero, enquanto que a majólica/faiança corresponde a uma decoração **sobre** esse vidrado e, neste sentido, rajola e faiança não se confundem. A um nível técnico, a rajola pode aproximar-se significativamente mais do designado “engobe vidrado”, sendo que a rajola precisa do pigmento (óxidos), mas não exactamente da argila líquida, como referimos para o engobe.

O *Diccionario de Cerámica* do *Tesaurus del Patrimonio Cultural de España*, assim como o AAT, não esclarecem o termo. Segundo a classificação do *Proyecto Ataífor*, pelo exemplo de um *alfardón* – tipologia de rajola –, descreve-se a técnica como “Azulejo plano pintado”⁸⁰. Já segundo o *MatrizNet*, e para três tipologias diferentes de rajolas – um mosaico cerâmico, um *alfardón* e uma *loseta* – classifica-se a técnica como “engobe vidrado”, correspondendo a matéria a “barro; esmaltes policromos”. Em todo o caso, e à semelhança do engobe, assumimos como técnica de decoração.

Por fim, resta-nos aludir à azulejaria mudéjar como *produto cerâmico*. Note-se que a introdução no *Az Infinitum* destes azulejos conduziu a uma discussão alargada com toda a equipa do projecto, na qual participámos activamente, daí resultando a alteração da lista de vocabulário controlado “materiais” que passamos a descrever. Voltando a recorrer ao AAT, e seguindo a sua proposta de vocabulário controlado no que respeita à faceta dos materiais (GETTY s.d.), optámos pela designação “azulejo” como *produto cerâmico*, ou seja, a matéria final transformada, incluindo-se ainda, e a par do “azulejo”, as “peças cerâmicas”, salvaguardando deste modo outras produções que não azulejo, como sejam as placas cerâmicas (já no contexto do século XX), vasos, balaustres, entre outros. Assim, a decisão implicou a alteração da anterior disposição de *produto cerâmico* “faiança”, que pertence verdadeiramente ao campo da técnica, pondo fim a uma imprecisão entre materiais e técnicas que vigorava desde o início do projecto.

⁷⁸ Segundo o *Diccionario de Cerámica* do *Tesaurus del Patrimonio Cultural de España*, o termo *alfardón* designa o “Azulejo en forma hexagonal alargada” (TPCE s.d.; tradução da autora). Já a definição que consta das *Normas de Inventário Cerâmica*, tende a ser mais completa designando o “Corpo cerâmico hexagonal de pavimento, justaposto a cada um dos quatro lados de uma *loseta*, formando composições octogonais. Produção de Valência do século XV e 1.ª metade do século XVI” (Mântua et. al. 2007, 60),

⁷⁹ “Placa cerâmica quadrada aplicada em pavimentos em articulação com *alfardóns* e mosaicos rectangulares.” (Mântua et. al. 2007, 76).

⁸⁰ Remete-se o assunto para <http://www.retabloceramico.net/6020.htm>

Através dos métodos apresentados e da sua implementação aos casos concretos, será possível, por agora, promover uma leitura actualizada dos seus padrões, e no futuro, compreender melhor os padrões hispano-mouriscos, mapeando a sua aplicação em território nacional (e não só), fazendo relacionar os padrões *in situ* com os do sistema. Facto que trará, numa visão de conjunto mais lata, novos entendimentos acerca da azulejaria dos séculos XV e XVI, sendo o Palácio Nacional de Sintra, assim, o primeiro local mapeado com azulejaria mudéjar.

4. OS AZULEJOS HISPANO-MOURISCO APLICADOS NO PALÁCIO NACIONAL DE SINTRA: UMA LEITURA RENOVADA

A abordagem historiográfica aos revestimentos/padrões que ainda se conservam aplicados no Palácio Nacional de Sintra tem privilegiado, como vimos, a análise das técnicas, das origens de produção e das cronologias, não deixando de chamar a atenção para o facto de que estes conjuntos são mais reduzidos em relação ao que teria sido o revestimento original dos diferentes espaços e foram certamente muito alterados ao longo dos tempos.

Assim, este último capítulo começa por propor uma reflexão sobre as informações relativas aos revestimentos, fazendo uma súmula do que efectivamente se sabe sobre os mesmos, para de seguida analisar as diferentes intervenções de que há notícia, incluindo alguma documentação de arquivo reveladora de que nem todos os azulejos do Palácio são originais desse espaço, tendo sido adquiridos em outros locais e aí aplicados aquando de intervenções mais recentes. Por outro lado, vários exemplares que se encontravam em Sintra terão sido retirados e vendidos, sendo hoje quase impossível localizar o seu paradeiro. Na verdade, actualmente é possível distinguir no Palácio Nacional de Sintra três realidades (tipos) de revestimento hispano-mourisco *in situ*: o original, o reaplicado, e a réplica. São estas tipologias de azulejos que irão nortear a nossa análise, para a qual muito contribuiu, também, a observação atenta dos padrões, a sua catalogação e a relação que estabelecem com o espaço em que hoje se encontram aplicados. Por fim, e de um modo geral, finalizamos o capítulo com uma leitura geral e analítica dos padrões, identificando semelhanças, variantes e técnicas.

4.1 Um Palácio em constante alteração

Construído e ampliado sobre antigas fundações militares árabes, o Palácio Nacional de Sintra data do primeiro quartel do século XIV e, embora a historiografia, não sendo consensual, conte na globalidade três grandes fases construtivas do actual edifício (ver capítulo 1, pp. 21 e 22), aceita que apenas uma seja coincidente com campanhas de aplicação de revestimento azulejar, a correspondente ao reinado de D. Manuel I. Este monarca terá, de acordo com o que veremos, mandado azulejar sobretudo os espaços construídos anteriormente, procurando enobrecê-los através de uma campanha decorativa e que, de resto, não se verifica de modo tão intenso na designada “ala manuelina”.

A uma outra campanha anterior, do reinado de D. Afonso V (r. 1438 - 1481), foi reservada a aplicação dos pavimentos da Capela e do Quarto de D. Afonso VI⁸¹, possivelmente

⁸¹ De notar que Rui Trindade, como se disse já (ver capítulo 1, p. 30), atribui uma cronologia mais recuada ao pavimento do Quarto de D. Afonso VI.

incluindo também alguns revestimentos com rajolas e engobes entretanto desaparecidos, sendo que do edificado apenas se destaca o acrescento da capela-mor.

É pois a estes dois reinados e respectivos monarcas que a historiografia, na sua maioria, faz coincidir as encomendas e aplicação dos revestimentos hispano-mouriscos aplicados *in situ* no Palácio de Sintra. Observando as fichas dos diferentes espaços e revestimentos no *Az Infinitum* fica muito evidente que, em relação à cronologia de revestimentos originais, apenas duas datas se encontram documentadas, sendo todas as restantes atribuições que variam conforme os autores.

O mais importante e único documento que refere o envio de azulejos para Sintra num período específico é o *Livro Truncado da Receita e da Despeza*, por André Gonçalves (1508), nomeado almoxarife de Sintra e dos Paços de Sintra pelo rei D. Manuel I. Assim, juntamente com outros materiais de construção⁸², chegaram a Sintra em 1507 duas remessas de azulejo, ambas provenientes de Belém. A primeira totalizava oitenta e duas seiras e foi transportada por Gonçalo Anes:

“Item acarretou gonçallo anes gardes dazulejo que estaua em Bellem oytemta e duas seiras em coremta e hua quaregas a rrazam de coremta reaes carrega em que momta mjll e seis çemtos e coremta reaes [à margem] foy paguo per huum Roll no dito almoxarife”⁸³.

A segunda, de cinquenta e cinco seiras, ficou a cargo de João Rodrigues castelhano:

“Item majs acarretou Joham Rodriguez castelhano dazulejo do que estaua em belem çymquoenta e cymquo seiras em vinte e sete carregas e meia que a daver a coremta reaes por cada carrega amomta rayll e çem reaes. [à margem] foy paguo no dito almoxarife per huum Roll”⁸⁴.

No ano seguinte, a 14 de Dezembro de 1508, há notícia de nova remessa, num total de dez mil, cento e quarenta e seis (10.146) azulejos descritos como “de toda sorte”, entregues por Diogo Barbudo, vedor da obra do Convento de Nossa Senhora da Pena, também em Sintra:

⁸² “Tijollo dos carretos de madeira e telha e tijollo E azulejo E asy doutras cousas que vieram este anno pera estas obras (...)”. ANTT, *Receita e despesa do vedor das obras do Paço de Sintra*, PT/TT/CRC/B/15/810, fl. 60. Transcrição de (Sabugosa 1903, 228).

⁸³ ANTT, *Receita e despesa do vedor das obras do Paço de Sintra*, PT/TT/CRC/B/15/810, fl. 63v., <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4621339>, imagem 129, consulta 2019/ 08/ 13. Transcrição de (Sabugosa 1903, 229).

⁸⁴ ANTT, *Receita e despesa do vedor das obras do Paço de Sintra*, PT/TT/CRC/B/15/810, fl. 63v., <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4621339>, imagem 129, consulta 2019/ 08/ 13. Transcrição de (Sabugosa 1903, 229).

“Item Em quatorze dias do mês de dezembro de quinhentos e oito Reçeebo o dito almoxarife de diogo barbudo veador das obras de nossa Senhora da pena dazullejo de toda sorte pera estas obras dez mjl e çemto e coremta e seis peças dos quaes lhes deu conhecimento em forma”⁸⁵.

A designação “de toda sorte” é incerta, devendo reportar-se a diferentes tipologias de azulejos, ou seja, a padrões distintos e “muito variados no seu repertório ornamental” (Pleguezuelo 2016, 65), e certamente produzidos tanto na técnica de corda seca como de aresta. Ao contrário de outros investigadores que assumiram tratar-se de uma encomenda vinda de Sevilha para o porto de Belém, daí seguindo para Sintra, Rui Trindade defende que o documento não é elucidativo quanto a este último aspecto, continuando a rebater a ideia da exclusividade sevilhana para os azulejos desta época e tipologia existentes em Portugal (Trindade 2007, 309). Embora o segundo carregamento de seiras tenha sido efectuado por um “castelhano”, como chama a atenção Alfonso Pleguezuelo (2016, 65), a verdade é que o mesmo transportou vários outros materiais, como se pode ler do referido documento, o que não ajuda a clarificar esta questão ou a fazer deste um argumento de maior peso.

Por outro lado, continua por esclarecer se os azulejos chegados a Sintra em 1507 e 1508 terão sido uma encomenda específica para o Palácio de Sintra, uma encomenda conjunta tanto para o Palácio como para o Convento da Pena ou, pelo contrário, reaproveitamentos de outros locais, como o próprio Convento da Pena. Independentemente da origem de produção e do local a que eram destinados, certo é que em 1507 e 1508 o Palácio de Sintra recebeu um largo conjunto de azulejos (certamente de diferentes tipologias) e que os mesmos foram aplicados em diversos espaços.

Deste modo, a única documentação subsistente parece trazer mais dúvidas do que certezas, ficando ainda por esclarecer que espaços foram revestidos por estes azulejos. Para tentar perceber que revestimentos são originais e quais foram objecto de alterações e reaplicações é indispensável, para além da observação directa, criar uma cronologia precisa de campanhas de obras e campanhas decorativas posteriores, assim como de intervenções de conservação e restauro. A sistematização que procurámos, recorrendo ao *Az Infinitum*, permite-nos agora uma perspectiva muito clara sobre esta matéria, distinguindo, a partir dos dados

⁸⁵ ANTT, *Receita e despesa do vedor das obras do Paço de Sintra*, PT/TT/CRC/B/15/810, fl. 30, <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4621339>, imagem 14, consulta 2019/ 08/ 13. Transcrição de (Sabugosa 1903, 222).

compilados na bibliografia, os diferentes tipos de alterações ocorridos no Palácio após a campanha cerâmica quinhentista.

Todavia, e antes de avançar no tempo, importa desde já chamar a atenção para o que podem ter sido conjuntos azulejares entretanto desaparecidos. Na verdade, vários autores (Lino 1948, 119; Correia 1993, 32) reclamam ver nas chaminés do Palácio, desenhadas por Duarte de Armas no *Livro das Fortalezas* (1509-1510), um esboço em zigzag que consideram poder resultar de um revestimento azulejar, talvez verde e branco, comparando-o com o das torres da Pena e da Igreja da Madre de Deus, em Lisboa (Sabugosa 1903, 198), e que não deixa de recordar outros casos conhecidos subsistentes em torres de igrejas de época manuelina (Meco 1985, 155).

Observando agora a ficha do Palácio no *Az Infinitum* (código ST_S_PNS) (anexo F) ficamos com uma leitura global de todas as campanhas azulejares que ocorreram no imóvel, destacando-se naturalmente as mais antigas, dos séculos XV e XVI, e as setecentistas da Sala dos Brasões e Gruta dos Banhos, esta já rococó, mas sem esquecer a Cozinha, no século XIX, ou a campanha revivalista da Sala Manuelina nas décadas de 1930-1940.

Um dos aspectos que mais se destaca a partir desta sistematização, para a qual também contribuiu a investigação arquivística complementar conduzida por nós, é o número de intervenções e restauros de que o Palácio Nacional de Sintra foi objecto ao longo dos séculos. Muitos autores foram-se referindo pontualmente a estas questões mas, com excepção de Rui Trindade e José Custódio Vieira da Silva, a matéria acabou por não merecer a atenção devida.

Assim, o que nos interessa explorar é o impacto dessas obras nos revestimentos originais, determinando o que terá porventura sido mexido, quando, e o que resultou dessas alterações. Ao mesmo tempo, pretende-se corroborar a ideia de que, na sua origem, o volume de revestimento do Palácio seria substancialmente maior, circunstância que ganha ainda maior relevância se considerarmos o número de exemplares mantidos em reserva e que não analisámos.

As mais antigas notícias de intervenções de conservação no Palácio de Sintra remontam à primeira metade do século XVIII, quando D. João V (r. 1706 – 1750) “(...) designa o paço de Sintra como "formoso palácio dos reis antigos" e ordena obras de conservação a cargo de Custódio Vieira (restauro do tecto da Sala dos Cisnes) e Manuel do Couto (restauro do tecto da Sala das Pegas)”⁸⁶.

⁸⁶ Ver http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6135, consulta 2019/ 08/ 13.

A primeira grande campanha azulejar em Sintra, após o núcleo mudéjar, corresponde à Sala dos Brasões (fig. 79), revestimento datável do *Ciclo dos Mestres* (1701-1725) e atribuído pela historiografia ao pintor que assinava com as iniciais P.M.P.⁸⁷. De planta quase quadrada, orientada segundo os pontos cardeais, a Sala dos Brasões destaca-se pela cúpula de grandes dimensões, de base oitavada, ao centro da qual se observa o brasão de armas de D. Manuel I, seguido dos oito brasões dos infantes seus filhos e, depois dos veados, dos setenta e dois escudos de armas das famílias nobres portuguesas. O revestimento azulejar, em tons de azul e branco, que preenche integralmente os panos murários até ao arranque da cúpula, envolvendo os vãos que aí se abrem, glorifica, num mesmo sentido iconográfico, o universo da nobreza, com as suas cenas maioritariamente de caçadas. Nada sabemos sobre um eventual revestimento anterior, mas a existência de azulejos representando a “esfera armilar”, encomenda específica e aparentemente única de D. Manuel I para Sintra, a par da sua aplicação em locais pouco condizentes com a importância que lhe é imputada, levam-nos a equacionar, mais à frente, a possibilidade de terem sido originalmente aplicados neste espaço. Para mais, note-se que, no exterior do Palácio, a esfera armilar aparece esculpida apenas uma vez precisamente na janela da Sala dos Brasões orientada a norte (Silva 2002a, 66).

Seguidamente, regista-se o revestimento da Gruta dos Banhos (fig. 80), cuja decoração do compartimento inicial pode ser fixada entre o final do reinado de D. João V (r. 1706 – 1750) e o início do de D. José I (r. 1750 – 1777), inscrevendo-se num gosto próprio do rococó inicial, ainda anterior ao Terramoto (Meco 2017, 148). Já o compartimento seguinte parece ser um pouco mais tardio, talvez das décadas de 1760-1770, numa cronologia compatível com outras intervenções no Palácio motivadas pelo sismo de 1755 (Meco 2017, 148). O que é interessante notar, a propósito desta *Casa de Fresco*, é que há notícia de uma decoração anterior, de época medieval, mas da qual se desconhece o suporte e até quando se terá conservado. Na verdade, é Rui Trindade quem chama a atenção para o facto, citando o livro *El peregrino curioso y grandezas de España*, de Bartholomé de Villaba y Estaña, editado em 1889 (volume II, Madrid [Impr. de M. Ginesta]) mas escrito na segunda metade do século XVI, para referir que a Gruta dos Banhos era decorada com desenhos de “uvas de todas clases y fructas”⁸⁸. Observando os dois raros azulejos de uvas que subsistem reaplicados na residência de Raul Lino em São Pedro

⁸⁷ Para uma síntese sobre as atribuições ver (Carvalho 2012, anexo B 1209) ou a ficha do revestimento no *Az Infinitum*.

⁸⁸ “La Casa del Agua que tiene abaxo, es lo más delicado de todo: un aposento todo dorado mediano y el délo muy alcarcho- fado con uvas de todas clases y fructas allí dibuxadas. Estando el Principe retraydo dentro en su sitial, por aquellas frutas baxan infinidad de chorrítos de agua hasta hacerse allí un lago ó mar apacible, y en mandando que se quite, al punto queda el aposento como si tal agua no hubiera habido, vaciándose toda por los sumideros que tiene: verdadero recreo de señor” (Villaba y Estaña 1889, 94).

de Sintra (fig. 81), o mesmo investigador equaciona a possibilidade da Gruta ter tido azulejos relevados e de estes dois serem daí provenientes (Trindade 2007, 288-290).

Pouco depois, seria o Terramoto de 1755 a impulsionar as actividades de restauro, pelos menos nos anos subsequentes. Os registos são de que o sismo terá provocado danos em várias áreas do Palácio, nomeadamente na Sala das Pegas, na Sala dos Cisnes e na torre contígua à Sala dos Árabes (Trindade 2007, 296), tendo sido os dois primeiros espaços intervencionados em 1777, por iniciativa do Marquês de Pombal, aplicando-se um restauro “à antiga” na Sala dos Cisnes⁸⁹, com pinturas de azulejos fingidos na parede 1, identificadas pelo Conde de Sabugosa (1903, 158), que por sua vez seriam substituídas por réplicas em azulejo aquando da campanha de 1930, por iniciativa da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) (Ferreira 1995, 20).

Ainda em virtude do Terramoto, um documento de finais do século XVIII, publicado no *Livro do Almojarifado dos Paços de Sintra*, e mencionado por Rui Trindade⁹⁰, dá-nos conta da realização de azulejos novos para serem aplicados na Sala dos Brasões, do assentamento de outros que terão caído e da limpeza respectiva. Note-se que este documento refere o responsável pela encomenda, o ladrilhador António Manuel Godinho, residente em Lisboa na Travessa do meio do Campo de Santana. Ao inserir a informação no *Az Infinitum* percebemos que este mestre ladrilhador era já conhecido da historiografia, tendo integrado uma sociedade de oito azulejadores, em 1768, outra sociedade com o também ladrilhador Domingos Jorge em 1771, e ainda fornecido azulejos para as casas da Irmandade da Santa Casa da Misericórdia, em Lisboa (1771), e para a Igreja de Nossa Senhora da Consolação, em Agualva (1787), esta relacionada com a Fábrica do Rato. A intervenção na Sala dos Brasões, em Sintra, constitui assim mais um elemento a juntar a uma biografia pouco aprofundada, mas que pode crescer fruto da adição constante de elementos que entretanto vão sendo reunidos no mesmo local.

Ao mesmo tempo que se intervencionava a Sala dos Brasões, a rainha D. Maria I, permanecendo no Palácio sensivelmente nas mesmas datas (1784-1787), encomenda “(...) azulejos de esfera armilar [P-15-16-00046] para colmatar possíveis faltas (...)”⁹¹.

Na centúria seguinte, com a promoção das teorias de restauro de Viollet-le-Duc, no seguimento de um revivalismo oitocentista tem lugar, em 1863, uma campanha decorativa “(...) com especial incidência no mudéjar, como memória árabe, e manuelino (...)”⁹², sob a

⁸⁹ Ver http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6135, consulta 2019/08/13.

⁹⁰ Ver ANTT, Casa das Obras e Paços Reais, Paço de Sintra, n.º 91, Livro do Almojarifado dos Paços de Sintra, 1784-1787, citado em Trindade 2007, 297.

⁹¹ Ver http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6135, consulta em 2019/08/13.

⁹² Ver http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6135, consulta em 2019/08/13.

responsabilidade do arquitecto Joaquim Possidónio da Silva, que abarcou, entre outras matérias, os revestimentos azulejares, mas cujo alcance efectivo não conseguimos apurar.

Ainda no século XIX, não se sabe exactamente quando, teve lugar uma campanha de obras, identificada por Raul Lino, da qual terá resultado a divisão da Sala Manuelina em pequenos aposentos para o então monarca D. Luís I (r. 1861 – 1889) (Lino 1948, 121). Esta ideia é sustentada por algumas aguarelas, pintadas por Enrique Casanova (1850-1913) no final do século XIX e que figuram no álbum que seria oferecido ao rei D. Luís I por ocasião do seu aniversário⁹³, relativas a diferentes espaços do Palácio de Sintra, entre os quais a Sala Manuelina, então dividida em Sala do Despacho (fig. 82), Gabinete de Trabalho (fig. 83) e Quarto de D. Luís I (fig. 84), juntamente com uma planta do edifício, concretamente do andar nobre, feita aquando do levantamento do Palácio, em 1902⁹⁴, onde é possível verem-se os diferentes compartimentos dispostos ao longo de um corredor (anexo C), já anteriormente identificado por Sabugosa, que terminaria na majestosa porta de fundo (Sabugosa 1903, 202), hoje integrada na Sala Manuelina.

O revestimento da cozinha (fig. 85), datado de 1895, encontra-se assinado por José Augusto (fig. 86), pintor sobre o qual pouco se sabe mas que esteve também activo no Canal de Queluz em 1898 (Pereira e Rodrigues 1912, 34). E o Conde de Sabugosa revela que, em 1898, na Sala das Pegas, “onde existia um espaldar de azulejos” entre as duas portas ogivais, que correspondia ao espaço em que se armava o dossel para as audiências (Souza 1838, 17), se colocou a “chaminé de mármore de Carrara”, que estava anteriormente na Sala de Júlio César e havia sido presente do Papa Leão X a D. Manuel em 1515, vinda dos Paços de Almeirim (Sabugosa 1903, 163).

Para além da aplicação de azulejos de rodapé na Sala dos Brasões, em 1927, o século XX ficou marcado pelas campanhas das décadas de 1930 e 1940. Assim, em 1930-1931 e por iniciativa da DGEMN, é levada a cabo uma intervenção, da qual Raul Lino se distancia⁹⁵, com o objectivo de restituir à Sala Manuelina, ou “sala de aposentos de D. Luís I” como era designada no século XIX, a sua forma primitiva, demolindo-se “(...) tabiques divisórios (...) devendo a mesma ser (...) revestida com silhar de azulejos «para voltar esta sala a possuir o

⁹³ O álbum ficou concluído em 1891-92, posteriormente à morte do monarca (1889) que nunca o chegou a ver.

⁹⁴ ANTT, *Casa Real, Plantas, Almoxarifado de Sintra, Planta do real Palácio de Sintra - andar nobre*, pasta 13, n.º 323, PT/TT/CR/007-013/00323, <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4643537>, consulta 2019/ 09/ 22. Também numa planta publicada na obra *Portuguese Architecture* (Watson 1908, 118) vemos os tais compartimentos (anexo C).

⁹⁵ Sabe-se que Raul Lino só integraria o quadro de pessoal da DGEMN em 1934, directamente para o serviço de construção de casas económicas, e que, portanto, em 1930-1931 ainda não estaria ligado à direcção da delegação (Rodrigues 2005, 1).

valor da passada riqueza»⁹⁶. Tratam-se certamente dos azulejos da “esfera armilar” (P-15-16-00046) mencionados por Santos Simões e que foram encomendados à Escola de Cerâmica António Augusto Gonçalves, actualmente, Escola António Arroio (Simões 1990, 62). A restituição deste silhar, segundo Raul Lino, “(...) não foi muito feliz, pois se misturam agora ali confusamente elementos antigos autênticos com outros modernos, de imitação. (...) Todo o azulejo de roda é moderno, imitação do antigo (...)” (Lino 1948, 121 e 122).

Conclui-se daqui que a campanha de restauro conduzida por Raul Lino em 1940, já ao serviço da DGEMN⁹⁷, e que incluiu, entre outros aspectos, a encomenda de azulejos de “esfera armilar” (P-15-16-00046) agora à Fábrica Viúva Lamego (Simões 1990, 62), terá sido para completar lacunas que eventualmente existissem após a intervenção dos anos de 1930, podendo ser refutada a ideia generalizada que atribui ao arquitecto a concepção do revestimento actual da Sala. Entre outras medidas de Raul Lino conta-se, ainda, a abertura de um vão no Quarto de Hóspedes que o liga à Capela e respectivo circuito do paço.

No Arquivo Histórico do Ministério das Finanças foi ainda possível consultar um documento, já anteriormente divulgado por Maria João Neto e Clara Moura Soares (Neto e Soares 2014, 38), referente à aquisição, em 15 de Junho de 1939, por Raul Lino, de trezentos azulejos mudéjares “(...) para forrar os altares da Capela do Palácio Nacional de Sintra”⁹⁸ (anexo E, doc. I), por meio de uma verba disponibilizada com fim à compra de bens patrimoniais para os Palácios Nacionais⁹⁹. O vendedor foi António Pedro Nolasco, que detinha um estabelecimento perto da Sé de Lisboa, na Rua Augusto Rosa, n.º 60-62 (Soares 2010, anexo 24). Infelizmente, as fotografias disponibilizadas quer pelo Conde de Sabugosa (1903, 196) (fig. 87), quer pelo Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (fig. 88) não são conclusivas, pois se na primeira os altares estão cobertos por frontais de tecido, a mais antiga que se localiza no segundo, da autoria de António Passaporte, não está datada, embora os azulejos sejam bem visíveis¹⁰⁰.

Todavia, e segundo José Meco, esta foi uma prática comum reconhecendo que “(...) muitos dos frontais portugueses foram refeitos modernamente com azulejos sevilhanos soltos

⁹⁶ Ver http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6135, consulta em 2019/08/13.

⁹⁷ Arquitecto do Ministério das obras públicas (DGEMN), desde 10 de Janeiro de 1936, e Superintendente artístico dos palácios nacionais desde 31 de Outubro de 1938.

⁹⁸ Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (A.H.M.F.), Direcção-Geral da Fazenda Pública, Repartição do Património, Peças artísticas para os Palácios Nacionais, PT/ACMF/DGFP/RP/MOVMB/296.

⁹⁹ *Diário de Governo* n.º 117, I série, de 22 de Maio de 1939. Ver <https://dre.pt/application/conteudo/35938>, consulta 2019/ 11/ 23.

¹⁰⁰ Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (A.F.C.M.L.), Palácio Nacional de Sintra, capela, PT/AMLSB/PAS/001099, imagem: AF\img173\B086168.jpg.

ou reutilizados, especialmente em edifícios medievais ou manuelinos que sofreram obras de reintegração feitas pelos Monumentos Nacionais (em muitos casos com resultados mistificadores ou deturpadores) (...)” (Meco 1990, 22), sendo frequente a utilização de azulejaria sevilhana parietal e a predominância de azulejos de aresta (Meco 1990, 21, 22 e 25). Sabe-se também que, segundo uma pragmática emanada do Concílio de Sevilha, em 1509, foi desaconselhado o uso de frontais de altar de tecido bordado apelando ao uso de um material mais duradouro por forma a evitar as constantes substituições e ordenando-se que os brocados mais ricos dos frontais fossem passados a azulejo, i.e., que se replicassem os seus motivos agora em cerâmica, o que terá resultado na prática comum de produção de azulejos de aresta para frontais de altar na primeira metade do século XVI (Meco et. al. 1983, 172). Este dado é relevante para o entendimento dos frontais de altar em azulejo, pois faz recuar a sua aplicação a uma prática primeiro importada de Espanha e só posteriormente desenvolvida em Portugal.

Geralmente, a aplicação de azulejos em frontais de altar correspondia a arranjos típicos que permitem atestar, ainda que sem certezas, a antiguidade ou não dos exemplares, e no caso dos três altares da Capela do Palácio de Sintra parece faltar compreensão acerca desses arranjos havendo uma “(...) mistura grosseira de azulejos diversos (...)” (Meco 1990, 22), ainda que sigam esquemas compositivos aproximados, levando a considerar, de facto, a sua aplicação tardia.

No ano de 1947, na sequência de um terramoto que causou estragos em duas paredes da Sala dos Cisnes (paredes 1 e 3 – parede sul e norte, respectivamente), na parede que divide as duas chaminés da cozinha, no alpendre e em parte do banco junto ao trono do Pátio da Audiência, registam-se pelo menos duas intervenções¹⁰¹. A primeira, em Outubro, ocorreu na Sala dos Cisnes, tendo sido necessário “arrancar e tornar a assentar azulejos”, numa extensão de 2m², segundo as medições disponibilizadas. Em Novembro, os orçamentos subsequentes para a concretização das reparações mencionadas, incluíram também o assentar de todos os azulejos soltos no Quarto de D. Sebastião, Sala Manuelina, Sala dos Cisnes, Sala das Sereias, Sala Chinesa, Cozinha, Pátio da Audiência e residências dos empregados¹⁰².

As iniciativas de restauro após os anos de 1960 fixaram-se, sobretudo, na substituição pontual de azulejos partidos, devido a factores diversos. Assim, da intervenção de 1969, uma vez mais motivada por um terramoto ocorrido em 28 de Fevereiro desse mesmo ano, resultou a substituição de azulejos partidos na Sala dos Cisnes, Sala Manuelina e Cozinha¹⁰³. Em 1973-

¹⁰¹ SIPA - Palácio Nacional de Sintra, IPA.00006135, TXT.01782369.

¹⁰² SIPA - Palácio Nacional de Sintra, IPA.00006135, TXT.01782372.

¹⁰³ SIPA - Palácio Nacional de Sintra, IPA.00006135, TXT.01782373.

1974 substituíram-se vinte azulejos verdes no rodapé da Sala Manuelina, entre 1975 e 1977 foram também substituídos azulejos verdes, que se encontravam partidos, no pavimento da Capela e substituídas vinte cantoneiras de barro vidrado verde no alpendre e banco do Pátio da Audiência, sendo ainda consertados os bancos com azulejos verdes e brancos no Pátio do Leão¹⁰⁴.

Em suma, verifica-se que, no século XVIII houve novas e muito significativas encomendas, destacando-se pela relevância do espaço a da Sala dos Brasões, mas as intervenções de restauro ocorridas após o Terramoto de 1755 centram-se, sobretudo, na minimização e consolidação dos estragos provocados. Já na centúria seguinte, as campanhas parecem, talvez pela vontade e circunstância dos tempos, mais interventivas. Se, por um lado, a tentativa de restituição das “antigas formas primitivas” foi mote para a iniciativa de Joaquim Possidónio da Silva em 1863, por outro são operadas alterações de fundo na Sala Manuelina, que não se prendem com uma iniciativa de restauro mas com uma campanha de obras com vista à criação dos aposentos do rei D. Luís I. Em qualquer dos casos, e em tantos outros, as descrições não permitem perceber que alterações terão de facto sido imputadas aos revestimentos azulejares.

As intervenções dos anos seguintes, a cargo da DGEMN centraram-se, algumas na consolidação das estruturas, outras na restituição e substituição de azulejos. Mas, de acordo com Santos Simões (1990, 55), muitos exemplares oriundos de Sintra podem nesta época ter sido vendidos, o que não é estranho se considerarmos o gosto por este género de exemplares que dominava o coleccionismo de então (Nóbrega 2013). No próprio Museu Nacional do Azulejo identificam-se alguns azulejos como provenientes do Palácio Nacional de Sintra (n.º inv. 1550 Az; 19 Az; 21 Az; 22 Az; 660 Az).

Apesar de se manter, no Palácio, um conjunto significativo de azulejos, que leva a considerar este espaço como o maior repositório de azulejaria medieval conservada *in situ* em Portugal, as intervenções e campanhas de obras que temos vindo a analisar, assim como a observação atenta dos padrões e a sua relação com a arquitectura que apresentamos de seguida, permitem concluir que muitos dos revestimentos originais foram objecto de alterações, mais ou menos profundas, conforme os casos, e que parte do que hoje se observa resulta de reaplicações de azulejos de época, originários ou não do Palácio.

¹⁰⁴ Ver http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6135, consulta 2019/ 09/ 22.

Face ao exposto, importa agora perceber que revestimentos podem ser considerados originais, mesmo que tenham sido objecto de substituições pontuais que não comprometem a lógica de aplicação.

4.2 Em busca dos revestimentos manuelinos

Retomando a trilogia de revestimentos a que nos referimos inicialmente – originais, reaplicações, e réplicas – importa começar por traçar, ainda que de forma genérica, as características de cada uma destas tipologias. Face à articulação entre o azulejo e a arquitectura, que sempre caracterizou esta arte, a utilização de padrões distintos, conjugados de forma aparentemente aleatória, é em muitos casos suficiente para indicar estarmos perante reaplicações a partir do reaproveitamento de azulejos originais. Parece ser o caso, ou pelo menos parcialmente, do Pátio da Audiência (ST_S_PNS_02), do Pátio do Leão (ST_S_PNS_04) e da Sala dos Archeiros (ST_S_PNS_08). A Sala Manuelina (ST_S_PNS_18) é composta por réplicas, conforme se encontra registado. Ninguém duvida da veracidade dos pavimentos da Capela Palatina (ST_S_PNS_16) e do Quarto de D. Afonso VI (ST_S_PNS_22), apesar das intervenções de que foram objecto. Mas o mesmo não se pode afirmar em relação a muitos dos restantes revestimentos parietais, com os autores (Silva 2002b, 95-96, 101, 104) a duvidar da originalidade dos conjuntos do Pátio de Diana (ST_S_PNS_03), do Pátio da Carranca (ST_S_PNS_05), da Sala das Sereias (ST_S_PNS_11), do Quarto de D. Sebastião (ST_S_PNS_12), da Sala de Júlio César (ST_S_PNS_13) e da Sala da Coroa (ST_S_PNS_14). Restam então como supostamente originais os revestimentos da Sala dos Cisnes (ST_S_PNS_09), da Sala das Pegas (ST_S_PNS_10) e da Sala dos Árabes (ST_S_PNS_19), todas elas manifestando em comum a aplicação de azulejos em silhar (mais ou menos extenso) e dos padrões em extensão, apenas interrompido pelos vãos com molduras próprias, mas sem outras secções motivadas por emolduramentos “estranhos” ou “externos” à arquitectura. O esquema de aplicação segue, assim, uma direcção distinta da que se observa em Sevilha, com rodapé, silhar e remate bem definidos, podendo os silhares serem seccionados (Pleguezuelo 2015, 218) – o que, como afirmámos, nunca se verifica em Sintra. Analisemos então cada um destes espaços.

Começando pelos mais antigos, são certamente originais os pavimentos da Capela Palatina e do Quarto de D. Afonso VI que, embora intervencionados¹⁰⁵, conservam o que terá

¹⁰⁵ Observam-se no pavimento do Quarto de D. Afonso VI algumas reaplicações incoerentes de padrões P-15-16-00001 e outros padrões seiscentistas no canto junto à cama. Já na Capela Palatina foram colocadas réplicas de azulejos, aquando da intervenção de 1930 (Trindade 2007, 304).

sido a sua aplicação original. O pavimento da Capela revela, pela sua disposição espacial em forma de “T”, condicionantes que o limitaram ao preenchimento parcial, em comprimento, do corpo central da capela-mor. Estas condicionantes, já identificadas por Custódio Vieira da Silva, relacionam-se com a alteração, durante o reinado de D. Afonso V (r. 1438 – 1481), dos costumes nas cerimónias religiosas, nas quais o rei, prelados e embaixadores ocupariam lugares específicos na capela criando-se tribunas laterais em madeira, cujo espaço intermédio entre estas e o altar-mor foi então preenchido com o “tapete cerâmico” (Silva 2002a, 212-214). Não obstante, importa referir que a limitação do pavimento face às tribunas de madeira não condicionou apenas a sua disposição, mas contribuiu substancialmente para a sua deterioração, ao constituir-se como único espaço de circulação na capela-mor, facto que terá levado algumas campanhas de restauro, como a de 1930, a preencher lacunas, hoje facilmente identificáveis. Ainda assim, o pavimento continua muito “apagado” dificultando a leitura do conjunto.

O pavimento composto por azulejos e alicatados, revela diversos padrões e cercaduras de aplicação policromos, delimitados por azulejos verdes. Trata-se de um dos exemplares mais antigos do género, tal como o pavimento do Quarto de D. Afonso VI (Simões 1990, 60; Silva 2002a, 214; Trindade 2007, 307). Inicialmente, uma secção mais estreita, exhibe um esquema de reticulado mas preenchido com duas composições geométricas distintas, correspondendo a dois padrões, P-A-00009 e P-A-00010. Segue-se um amplo rectângulo que se prolonga até ao degrau, preenchido por um esquema de enxaquetados (P-A-00008) mas, junto à secção anterior, ao centro, observa-se um padrão distinto, aplicado na diagonal, o P-A-00006, delimitado pelo friso F-A-00002. Ao centro, novo rectângulo delimitado por um friso de azulejos verdes lisos e pelas cercaduras C-A-00003, C-A-00002 e novamente a C-A-00003, seguido de outro friso liso, circunscreve o padrão P-A-00007, que se multiplica apenas duas vezes na largura. Por fim, junto ao degrau do altar-mor, de cada um dos lados e formando um T, observam-se azulejos formando o padrão por aplicação P-A-00011.

Acerca dos motivos deste pavimento, diz-nos Rui Trindade que se aproximam tanto de um formalismo típico dos mosaicos góticos, pelo uso do quadrado, rectângulo e triângulo nas duas composições secundárias que ladeiam o rectângulo principal do tapete cerâmico, seguindo este uma gramática já próxima dos alicatados de influência islâmica, pela utilização de formas geométricas mais diferenciadas, dispondo de padrões de laçarias e radiais (Trindade 2007, 304 e 305), sendo a paleta cromática o elemento mais unificador do conjunto, onde se combinam o óxido de estanho, de cobre, de ferro, de manganés e de cobalto.

A análise dos padrões permite verificar que alguns se aproximam de outros aplicados *in situ* no Palácio, agora na técnica da corda seca¹⁰⁶, pelos motivos e composições que formam, como é o caso do P-A-00006, semelhante ao P-15-16-00032, ou o P-A-00007 ao P-15-16-00001, a título de exemplo. Permite ainda constatar que, por exemplo, no caso do P-A-00009 e P-A-00010, ambos partem do mesmo esquema, mas são preenchidos de modo diferente, configurando dois padrões.

Observando atentamente a questão é necessário, em primeiro lugar, analisar as peças que compõem estes padrões e que são, na sua maioria, pentágonos, hexágonos e octógonos. Estas, e outras formas geométricas, típicas de um discurso ornamental mourisco (Pereira 2009, 98; Pessanha 1895, 58) – mas não exclusivo –, pelo número de lados e vértices que exibem, quando combinadas repetidamente de forma regular fazem aumentar a *malha* das juntas, as quais mencionámos já (ver capítulo 3, p. 69), criando uma percepção dos padrões mais “intensa” do que a formada pelas juntas de combinação de quadrados, triângulos ou retângulos, que também podem ser combinados com aquelas formas.

O que está em questão não é o número de combinações que podemos aferir destas formas, mas o grau de complexidade de leitura que é sugerida pelas suas juntas, e no caso das primeiras formas, é relativamente maior. Isto tem implicações na montagem do padrão, uma vez que a sua leitura resulta da compreensão dessas linhas de junta, que se relacionam com as linhas de força ou de tensão (Jones 1989, 68; Pereira 2009, 101) – verticais, horizontais, diagonais –, criadas pela percepção visual e pelo entendimento que se tem sobre os próprios conceitos de linha, cor e forma, sugerindo, por tal, uma geometrização da cor.

No caso dos padrões P-A-00009 e P-A-00010, o que pode ter acontecido foi um incorrecto entendimento do comportamento do padrão, i.e., uma incompreensão das linhas de tensão, tendo resultado numa montagem pouco comum aquando da sua aplicação. Este carácter invulgar, acreditamos não ser fruto da aplicação original do pavimento, mas sim resultado de intervenções posteriores feitas no respectivo núcleo, isto porque, segundo a bibliografia da especialidade, o alicatado era uma técnica que exigia altos níveis de especialização (Pleguezuelo 1989, 22) sendo a sua aplicação pensada, aparentemente, sem incorrecções.

Por sua vez, o pavimento do Quarto de D. Afonso VI é composto por nove padrões de azulejo de corda seca, sendo os restantes padrões e molduras por aplicação formados por ladrilhos vidrados monocromos, P-A-00011, B-A-00001 e B-A-00002, C-A-00004 e F-A-00001. O desenho parte do núcleo central, um quadrado composto por nove azulejos de padrão

¹⁰⁶ Vimos anteriormente (capítulo 1, p. 27) que as primeiras composições na técnica da corda seca, tendencialmente, seguiam os modelos das composições dos alicatados.

P-15-16-00026 de motivo vegetalista estilizado, e toma forma numa organização concêntrica que se desenvolve em fiadas de azulejos e molduras sucessivas, conjugando diferentes padrões, de módulo único ou de 2x2/1, com distintos motivos, entre os quais flores e estrelas, laçarias, estrelas radiais de oito pontas com flor central, laçarias cruzadas, e emolduramentos de alicatados de motivos geométricos que se organizam em volta daquelas fiadas.

Os elementos unificadores deste pavimento foram já identificados por Rui Trindade e encontram-se, quer na pasta cerâmica, quer na paleta cromática, novamente, através do uso dos óxidos de estanho, de cobre, de ferro e de manganés, estando ausente o óxido de cobalto – azul. Por esta ausência, Rui Trindade assume a antiguidade do pavimento cerâmico do Quarto de D. Afonso VI face ao pavimento da Capela, datando-o do período anterior ao começo da importação de rajolas azuis e brancas, na segunda metade do século XV (Trindade 2007, 308), afirmando que o óxido de cobalto, comparativamente com os restantes óxidos, só tardiamente passou a ser aplicado (Trindade 2007, 300). É certo que o óxido de cobalto chega mais tarde à cerâmica peninsular, contudo, a sua utilização é comum a partir do século XIV (Graves 2002, 37) e trabalhos posteriores vieram corroborar esta mesma disposição (Coll Conesa 2009, 100 e 103; Coentro 2017, 15).

A análise dos padrões possibilita verificar que os emolduramentos, dos quais temos uma leitura clara, servem, no caso do pavimento do Quarto, para conter a repetição dos padrões no espaço, limitando as movimentações do motivo mínimo de cada padrão – reflexão, translação, rotação e reflexão deslizante. Neste sentido, o entendimento deste revestimento é feito, não com base no comportamento individual dos padrões que o constituem, mas no conjunto dos padrões, contrariamente ao que se verifica na Capela, na qual temos as duas leituras – individual e geral –, sendo exceções o padrão P-A-00006, uma vez que não está aplicado em extensão, e o P-A-00007.

Verificamos igualmente, embora nem sempre de forma coerente, que o uso de motivos se faz de forma intercalada entre os padrões e respectivos emolduramentos, numa lógica alternada entre motivos vegetalistas, geométricos e de laçarias, não se verificando a sua separação, que observamos no pavimento da Capela.

Atribuídos pela generalidade da bibliografia à mesma cronologia, reinado de D. Afonso V¹⁰⁷, como se relacionam então os dois pavimentos? Ao nível das semelhanças identificamos, sobretudo, na paleta cromática, nas pastas cerâmicas e na influência equilibrada de gramáticas ornamentais góticas e islâmicas, sendo em tudo o resto divergentes.

¹⁰⁷ Com exceção de Rui Trindade que o considera anterior (ver capítulo 1, p. 30).

A disposição dos pavimentos esteve condicionada ao espaço onde se encontram aplicados, fazendo, por isso, alterar os esquemas compositivos de um pavimento para o outro, mas a esta alteração junta-se a submissão a lógicas de aplicação muito díspares que se observam pela análise dos padrões. São também diferentes as técnicas, apresentando, o pavimento do Quarto, uma junção de exemplares de alicatado com azulejos de corda seca, diferente da Capela, que apenas contempla alicatados. Também os motivos são distintos, pois enquanto na Capela se observam apenas motivos geométricos e de laçarias, no Quarto de D. Afonso VI estes mudam consideravelmente para uma linguagem “ao moderno”, mantendo-se as laçarias e as composições geométricas, agora numa profusão de formas e desenhos – não se verificando, contudo, a repetição, que seria expectável, ou previsível, de padrões com estes motivos –, e acrescentando-se motivos vegetalistas estilizados e flores.

Neste sentido, podemos pensar que é mais o que separa ambos os pavimentos do que aquilo que os possa aproximar. Rui Trindade admite “(...) que o espírito que levou ao fabrico de ambos os pavimentos parece ser bem diferente.” (Trindade 2007, 308), com base na análise das técnicas, metodologias de fabrico e também na comparação de motivos, tanto comuns ao discurso dos *ladrilhos vidrados* e *mosaicos cistercienses*, como aos padrões de tradição mudéjar (Trindade 2007, 308), concluindo, como se disse, que será mais antigo o pavimento do Quarto de D. Afonso VI pela inexistência de óxido de cobalto (azul) nas pastas cerâmicas, ao contrário do que se verifica na Capela.

Já a análise dos padrões proposta por nós mostrou-se esclarecedora noutro sentido. O facto de não haver recurso ao óxido de cobalto no pavimento do Quarto não é factor suficiente para sustentar que este é anterior ao da Capela, tendo em conta o que se disse já relativamente ao uso deste pigmento (ver capítulo 3, p. 83). Mais, avaliando o pavimento da Capela, quer ao nível da própria técnica (alicatado), quer dos motivos dos padrões aqui aplicados e a sua montagem, que se aproximam tanto de um discurso ornamental islâmico como tardo-gótico, podemos pensar que, se não é anterior ao do Quarto, poderá ser da mesma época.

Também a Sala dos Cisnes, ainda que frequentemente alterada, pelo menos em 1777, 1930 e 1969, deverá ter mantido a sua configuração primeira, que remonta ao reinado de D. Manuel I. Aqui, a lógica de aplicação caracteriza-se pela ausência de rodapé e estrutura-se a partir de um só padrão (P-A-00002) que ocupa pouco mais de metade da altura dos vãos. As molduras destes circunscrevem-nos lateralmente, no máximo de um azulejo, com o mesmo padrão, e até ao seu limite superior, observando-se recortes de enrolamentos nos vãos das

paredes 2 e 4 preenchidos com azulejos monocromos brancos (fig. 89) ¹⁰⁸. Note-se, no entanto, que os azulejos recortados e esgrafitados que rematam as paredes são trabalho do século XVIII sobre exemplares reaproveitados (Silva 2002a, 81) (fig. 91).

Situação idêntica descreve a Sala das Pegas, com intervenções pontuais, como vimos, em diferentes períodos e enriquecida com uma lareira que implicou alterações numa das paredes de revestimento mais extenso. Entendem alguns autores que desta intervenção resultou uma adaptação de fundo na aplicação primária dos azulejos desta sala (Silva 2002a, 93), porém, não nos é possível avaliar com exactidão o nível de alteração.

Outros revestimentos que aceitamos serem originais, na produção e na aplicação, são os que revestem o Pátio Central, o padrão “pé de galo” (P-15-16-00037), aplicado no silhar, o P-15-16-00028, aplicado no patim, o F-15-16-00001 e o respectivo canto F-15-16-00001-ct01, aplicados na moldura da gruta dos banhos e no remate superior do Tanque dos Cágados, assim como o silhar e os azulejos de corda seca que emolduram alguns vãos da Sala dos Árabes. Esta relação justifica-se pela antiguidade da técnica da corda seca, como adiante se esclarecerá.

Detemo-nos agora sobre os casos duvidosos, começando pelos exteriores, concretamente pelos pátios. O Pátio da Audiência foi, segundo Custódio Vieira da Silva, uma área fortemente intervencionada no século XX “(...) uma vez que no início desta centúria estava não só toda coberta mas comunicava directamente, através de uma porta, com a Sala das Pegas” (Silva 2002b, 83). O relato feito pelo Abade de Castro, na obra *Descrição do Palacio Real na villa de Cintra, que alli teem os ses reis de portugal*, referia o seguinte relativamente ao espaço, “(...) se entra para um gabinete de pouca luz repartido na terça parte por duas columnas (...) formando um separado recinto: no tecto está pintada uma esfera (...)” (Souza 1838, 16). Relativamente a esta cobertura, Sabugosa aponta como datação o reinado de D. Maria I (r. 1777 – 1816), possivelmente fazendo remontar logo à campanha de 1777 ou à de 1787.

Das intervenções de 1947 e de 1975-1977, ficamos ainda a saber que em matéria de revestimento azulejar o Pátio apenas terá recebido substituições pontuais de azulejos. Contudo, o que se verifica hoje é um conjunto diverso de azulejos originais reaplicados nas cantoneiras. A mistura de exemplares originais e a disposição dos mesmos indica terem sido ali colocados em data incerta, não correspondendo a uma aplicação original. Face ao exemplo documentado relativo aos frontais de altar da Capela e constatando a existência de exemplares neste Pátio que

¹⁰⁸ Observando a aguarela de Enrique Casanova, datada de 1891-92, onde se representa a Sala dos Cisnes, podemos verificar a inexistência, à época, destes azulejos monocromos brancos (fig. 90), resultado das posteriores intervenções já no século XX.

não se repetem em qualquer outro espaço do Palácio, caso do P-15-16-00064 (rajolas¹⁰⁹) e o P-15-16-00031, questionamo-nos se todos os azulejos aplicados nas cantoneiras seriam oriundos do Palácio. No entanto, outros padrões há que localizamos em diferentes espaços, como é o caso do P-15-16-00001, aplicado no Pátio do Leão, na Sala das Pegas, no Quarto de D. Sebastião, na Sala de Júlio César, ou ainda nos frontais de altar da Capela; o P-15-16-00025, P-15-16-00028 e P-15-16-00067 também aplicados no Pátio do Leão; ou o P-15-16-00020, que se encontra ainda no pavimento que circunda a fonte da Sala dos Árabes. Todavia, do que parece não restar dúvidas é de que o trono, com esta ou outra configuração, já tinha azulejos no século XVIII, conforme se pode ler na *Relaçãõ do castello e Serra de Cintra e do que ha que ver em toda ella* “Em uma varanda, que esta no dito paço, se conserva ainda uma cadeira de azulejo (...), escrita por Francisco de Almeida Jordão em 1748 (Jordão 1874, 19).

Caso idêntico observamos no Pátio Leão, onde se encontram dispostos uma variedade de azulejos mudéjares, alguns de grande significado com é o caso do padrão de esfera armilar, que se encontra a revestir a fonte, juntamente com outros (poucos) dos séculos XVII e XVIII, distintos e avulsos, aplicados aparentemente sem uma lógica comum e que resultam, com certeza, de reaplicações.

Também no Pátio da Carranca e no de Diana foram recolocados azulejos (Silva 2002a, 101 e 104), distinguindo-se estes dois pátios dos anteriores pelo uso dos mesmos padrões (P-15-16-00046 e P-A-00002, no primeiro, P-15-16-00036 e C-15-16-00004, no segundo) e não pela conjugação aleatória de vários, procurando talvez simular aplicações em extensão idênticas às observadas em espaços como a Sala das Pegas, por exemplo. Um dos argumentos para se considerar posterior o revestimento do Pátio da Carranca é precisamente o padrão escolhido, da “esfera armilar” (P-15-16-00046), ideia a que regressaremos mais à frente.

No que se refere ao Pátio Central, não temos certezas sobre a originalidade da aplicação em silhar do padrão “pé de galo” (P-15-15-00037), mas mais problemáticos parecem ser as folhas de acanto recortadas ou inscritas num quadrado aplicado sobre o vértice (P-15-16-00040) (fig. 39) que, alternadamente, coroam a moldura da entrada da Gruta dos Banhos, claramente a sugerir um arranjo posterior e, eventualmente, a partir de cortes dos padrões P-15-16-00017 ou P-15-16-00021, observados na Sala dos Árabes (fig. 30), e cujas medidas, 6x6cm, corresponde ao tamanho das folhas menores da sequência, sendo a folha maior (p-15-16-00040), um padrão próprio, embora o motivo seja o mesmo.

¹⁰⁹ Encontram-se também aplicadas no banco da Sala do Tesouro, sendo este um espaço de acesso restrito, não aberto ao público.

Passando agora ao interior e seguindo a lógica actual de visita ao Palácio, comecemos pela Sala dos Archeiros (fig. 24). Esta sala só é coberta durante o reinado D. João III, que manda construir igualmente a escada de caracol de acesso ao interior ao Palácio (Silva 2002a, 209), unindo os eirados que se estendiam diante da entrada da Sala Manuelina e da Sala dos Cisnes, podendo os azulejos ter sido reaplicados nesse tempo ou em intervenções posteriores, sendo a mistura de padrões indicador dessa mesma reaplicação, com excepção da fonte, eventualmente.

No que diz respeito ao Quarto de D. Sebastião, que corresponde em dimensão às medidas apuradas por D. Duarte no *Livro da Cartuxa* (1498), terá sido outrora, segundo alguns investigadores, o quarto de dormir do rei D. Sebastião (Lino 1948, 99) e, para outros, a Câmara do Ouro ou Sala do Tesouro (não se confundido com a actual Sala do Tesouro, de acesso restrito), provavelmente pela decoração que exibiu um dia (Silva 2002b, 210; Trindade 2007, 274)¹¹⁰ e que se liga aos azulejos de relevo brancos com vestígios de ouro que se conservam nas reservas (fig. 64) (Trindade 2007, 274). Em todo o caso, é importante mencionar que a ficha de inventário do Museu Nacional do Azulejo relativa a estes azulejos brancos que são provenientes de Sintra menciona que este género de motivos de inspiração têxtil era habitualmente usado no revestimento de frontais de altar, procurando simular brocados¹¹¹. O revestimento actual, com azulejos de folha de parra e gavinha (P-15-16-00030 e P-15-16-00058), dos finais do século XV e início do século XVI, e de motivos variados nas molduras dos vãos, entre os quais a esfera armilar (P-15-16-00046), laçarias (P-15-16-00016), geométrico (P-15-16-00033) e o remate com exemplares relevados de flor-de-lis (maçaroca), deverá corresponder a uma alteração e reaplicação tardia, ideia justificada pela heterogeneidade do conjunto, aliada à incompreensão das formas de aplicação dos padrões (Silva 2002a, 95). Regressaremos a esta questão com novos argumentos que corroboram a hipótese de José Custódio Vieira da Silva.

Seguindo o percurso de visita, a Sala das Sereias, dependência contígua ao Quarto de D. Sebastião, apresenta azulejos de folha de parra (P-15-16-00015 e P-15-16-00034) datados dos princípios do século XVI, mas recolocados no século XVIII (Silva 2002a, 96), enquanto as molduras de vãos, em especial a que dá acesso à Sala de Júlio César, composta por cercadura por aplicação (C-A-00001), é original e data da segunda metade do século XV, do reinado de D. Afonso V (r. 1438 – 1481), sendo as restantes fruto de intervenções posteriores. Já os

¹¹⁰ No século XX funcionou como Sala de Jantar (fig. 92) (Sabugosa 1903, 166-168; Watson 1908, 24).

¹¹¹ Ver MNAz Inv. 660 Az.
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=233428>, consulta 2019/ 09/ 04.

azulejos recortados verdes que rematam o conjunto (fig. 93) são produção do século XVIII, momento em que foram também aplicados.

Na mesma linha de reaplicações encontramos a Sala de Júlio César (fig. 9), a Sala da Coroa (fig. 10) e a Sala dos Árabes (fig. 13). Segundo Custódio Vieira da Silva, o pavimento que circunda a bacia da fonte da Sala dos Árabes (fig. 21), em técnica da aresta, será original do século XVI (Silva 2002a, 98), no entanto, temos mais certezas de que serão aplicações originais o silhar e o enquadramento dos vãos em azulejos de corda seca e, num caso, com moldura de alicatado, como veremos, contrariamente aos azulejos de aresta aplicados no pavimento e em molduras de vão (fig. 94 a 95).

Também de aplicação tardia é o revestimento actual da Sala Manuelina (fig. 96). Foi já enunciado o contexto desta aplicação no seguimento das intervenções que se fizeram no Palácio, tendo sido os azulejos produzidos por imitação dos originais na campanha de 1930-1931, primeiro, e posteriormente na de 1940. A “restituição da forma primitiva” do espaço que determinou as intervenções do século XX significa que a sala, no seu estado original, estaria, de facto, revestida com azulejos de esfera armilar? Ou assume-se expectável que assim fosse? A hipótese é plausível pelo facto da Sala Manuelina corresponder a uma fase construtiva do reinado de D. Manuel I. No entanto, ao designado Paço III correspondem outros espaços que, mais ou menos alterados, parecem ter maior legitimidade de serem revestidos com azulejos da esfera armilar.

Permanecem, no entanto, questões relativamente a espaços sobre os quais não nos terão chegado referências acerca de revestimentos, como sejam a Sala do Bonet e o Quarto dos Hóspedes, que se segue à Sala dos Árabes e terá ficado muito destruído na sequência da queda de uma torre que encimava esta sala aquando do Terramoto de 1755 (Silva 2002b, 230). Para estas duas Salas, os dados são escassos para supor ou pensar sequer na existência de revestimentos, correspondendo a fases de edificação diferentes do Palácio, nomeadamente o reinado de D. Dinis (r. 1279 – 1325), a primeira, e de D. João I (r. 1385 – 1433), a segunda. Já a Sala das Colunas (fig. 97), localizada no piso inferior à Sala dos Brasões, também designada “Sala de D. Afonso V”, ou já no século XIX “Sala das Duas Irmãs”, por remissão ao “Quarto das Duas Irmãs” do Palácio de Alhambra (Silva 2002a, 119), não sabemos se pela arquitectura, se pelos azulejos, ou por ambos, teria, no início do século XX, pavimento “(...) de tijolo e azulejos n’um embrexado curioso, que se repete em outras casas [salas] do Palacio (...)” (Sabugosa 1903, 182). Uma vez que este espaço coincide com a fase manuelina de ampliação e de beneficiação do Palácio, incluindo-se aí campanhas de revestimento azulejar e estando localizada no piso inferior a um espaço fortemente intervencionado (a Sala dos Brasões),

podemos legitimamente pensar que, por extensão, também a Sala das Colunas poderá ter sido beneficiada de algum modo nesse período.

Sintetizando, quando analisamos o Palácio de Sintra e os seus azulejos há que ter bem presente as condicionantes que acabámos de identificar. Embora se tratem, na maioria, de revestimentos originais na produção, salvo as excepções de réplicas identificadas em virtude de perda, a sua aplicação é frequentemente dúbia, devendo ser considerada com cuidado de modo a evitar especulações sobre formas de aplicação características portuguesas, e por conseguinte distintas dos modelos sevilhanos a que já aludimos, que podem não corresponder à realidade.

Por fim, e antes de passar à análise dos padrões, não podemos deixar de destacar o número elevado de exemplares que não têm maior expressão e se encontram aplicados pontualmente e em número muito reduzido, sendo que podem ter servido revestimentos de núcleos entretanto desaparecidos ou conjuntos adquiridos no exterior, como ocorreu com os frontais da Capela. Para além dos azulejos de corda seca e aresta, importa chamar a atenção para as rajolas (P-15-16-00064) que se encontram aplicadas *in situ* no Pátio da Audiência – e também no banco da Sala do Tesouro (espaço de acesso restrito, não aberto ao público).

Recordando o que se disse em outro lugar (capítulo 3, p. 83), a rajola remete para a produção cerâmica específica de Valência dos séculos XIV aos finais século XV, que se caracteriza, sobretudo, pela aplicação de pigmentos no barro cru antes da aplicação do vidrado estanífero, numa segunda cozedura (Graves 2002, 27; Coll Conesa 2009, 100 e 103; Coentro 2017, 15). Entre as várias gramáticas ornamentais contam-se os motivos vegetalistas, geométricos e heráldicos, sendo recorrente a sua utilização em pavimentos.

Por análise compositiva e técnica, as rajolas do Palácio de Sintra, embora desconhecendo-se o seu local originário de aplicação assim como de manufactura, parecem-se muito com os modelos valencianos mais comuns, tanto pela decoração sob o vidrado estanífero, como pelo uso de óxido cobalto e da temática da *pinã persa* (fig. 98) (Coll Conesa 2009, 103).

Mais, segundo Jaume Coll Conesa, a importação de pavimentos de rajolas (valencianas) para França, Itália e Portugal estava na ordem do dia na segunda metade do século XV (Coll Conesa 2009, 107), sabendo-se inclusive da encomenda de rajolas, feita em 1467, por D. Beatriz de Portugal, para serem aplicadas no Palácio dos Infantes, em Beja (Coll Conesa 2009, 109; Meco 1989, 186; Monteiro 2015, 33), factos que contribuem para estabelecer uma rede de contactos com aquele centro produtor de cerâmica e uma possível atribuição da manufactura das rajolas aplicadas no Pátio da Audiência. No entanto, ainda que reconhecendo a crescente importação desta tipologia de azulejos para Portugal a partir da segunda metade do século XV, Rui Trindade defende uma produção portuguesa para estes exemplares (Trindade 2007, 298).

4.3 Padrões e emolduramentos

No decorrer do presente trabalho de catalogação foram identificados, relativamente ao núcleo de azulejos hispano-mouriscos aplicados *in situ* no Palácio Nacional de Sintra, 78 padrões (11 por aplicação), 44 barras (2 por aplicação), 9 cercaduras (4 por aplicação), e 4 frisos (2 por aplicação), num total de 135 exemplares catalogados, sem incluir os azulejos em reserva e outros identificados em colecções, como é o caso do Museu Nacional do Azulejo. Apesar da não inclusão destes exemplares, o levantamento efectuado revelou-se substancialmente maior do que os anteriores levados a cabo, primeiro pelo Conde de Sabugosa (56 padrões) (1903), depois por Santos Simões (32 padrões) (1990) e mais recentemente por Rui Trindade (75 padrões, mais 120 variantes – *in situ* e reservas em conjunto) (2007).

Necessário é dizer que os objectivos destes trabalhos de catalogação aspiram a coisas distintas. O trabalho do Conde de Sabugosa, como se disse anteriormente no capítulo relativo ao estado da arte (ver capítulo 1, p. 23), não corresponde verdadeiramente a um trabalho de catalogação, mas antes a um levantamento gráfico dos padrões, diferente daquele que faz Santos Simões, que os integra num estudo complexo e mais abrangente em torno da azulejaria dos séculos XV e XVI em Portugal e que, por isso mesmo, engloba no catálogo padrões de vários núcleos hispano-mouriscos aplicados em Portugal, incluindo os azulejos do Palácio de Sintra. Ao invés, Rui Trindade constitui um catálogo no contexto de uma dissertação de mestrado dedicada aos revestimentos cerâmicos medievais portugueses, no qual inclui uma série de disposições de enquadramento histórico-cultural e sobre o qual refere que dentro dos 75 padrões catalogados relativos ao Palácio Nacional de Sintra, aplicados *in situ* e em reserva, se contam igualmente “(...) mais de cento e vinte variações cromáticas” (Trindade 2007, 309). Importa, contudo, mencionar que a catalogação do autor difere da nossa porquanto se faz integrando as tipologias no mesmo modelo de organização da informação, não distinguindo barras, cercaduras e frisos de padrões, e mesmo não distanciando uns de outros. A nossa catalogação é igualmente divergente no que à estrutura de dados diz respeito, bem como aos padrões em estudo, apenas contabilizando aqueles pertencentes aos revestimentos *in situ*.

De uma primeira leitura de conjunto percebe-se que não se encontram no Palácio de Sintra padrões de módulo superior a 2x2 azulejos. Tal significa que a composição está limitada a uma combinação de quatro azulejos para formar o padrão, havendo uma possibilidade muito reduzida de variação para estas combinações, a não ser por via da policromia, como veremos. Esta constatação permite concluir que os ladrilhadores não precisavam de conhecer previamente os esquemas de montagem, pois a lógica das composições estava determinada e pré-definida. Em todo o caso registam-se excepções, como o caso do P-A-00009 e P-A-00010

na Capela, como vimos, ou do P-15-16-00037 (designado “pé de galo”), que se encontra actualmente aplicado *in situ* apenas de uma maneira, mas que foi catalogado por Santos Simões e pelo Conde de Sabugosa em diferentes disposições (figs. 19 e 72). Também o padrão P-15-16-00052 oferece várias possibilidades de montagem, que se explicam pelo motivo mínimo não ser “regular” e permitir várias deslocções das isometrias do padrão dando diferentes leituras. Estes aspectos são de extrema importância, pois ajudam a compreender a sua disposição nos dias de hoje e a forma como se entendeu a sua montagem.

No entanto, aceitar esta ideia implica reconhecer alguma estranheza no desenho e sentido de multiplicação dos padrões relevados P-15-16-00030, P-15-16-00058, P-15-16-00015 e P-15-16-00034, P-15-16-00036 e C-15-16-00004, de motivos de folhas de parra e de acanto, aplicados ao Quarto de D. Sebastião, Sala das Sereias, Sala dos Archeiros e Pátio de Diana. Observando o esquema de aplicação no Quarto de D. Sebastião e Sala das Sereias (figs. 99 e 100), percebe-se facilmente que as folhas de parra não se multiplicam por rotação¹¹², como seria expectável, mas sim por alternância de posicionamento, criando linhas diagonais em que o azulejo é sempre posicionado do mesmo modo (fig. 101). Em todo o caso, as diversas montagens possíveis não eliminam, como no revestimento *in situ*, as discrepâncias observadas nas folhas que constituem os elementos de ligação. Observando os mesmos padrões na Sala dos Archeiros (fig. 102), percebe-se facilmente que esta lógica não foi respeitada. Assim sendo, poderemos encontrar nesta multiplicação do padrão em extensão um argumento a favor da antiguidade ou originalidade das aplicações do Quarto de D. Sebastião e Sala das Sereias ou, pelo menos, considerá-las contemporâneas à da Sala dos Archeiros, ou ainda equacionar que, tratando-se de revestimentos maiores, um “copiou” a lógica de aplicação do outro? Por sua vez, as folhas de parra (P-15-16-00036) do Pátio de Diana não mudam de posição, replicando-se por translação¹¹³, facto que se poderá justificar pelo “peso” horizontal do cacho de uvas e vertical da gavinha. E a mesma lógica foi respeitada nas reaplicações como as que se encontram na Sala dos Archeiros ou no Pátio da Audiência.

No que diz respeito à repetição de padrões, estas não são numerosas e identificam-se sobretudo nos exemplares reaplicados, quer no Pátio do Leão, quer no Pátio da Audiência (ver p. 17 do presente capítulo). Exceptuando os padrões dos frontais de altar da Capela que, como vimos, não são originais do Palácio, apenas se contabilizam os padrões P-15-16-00030, aplicado no Quarto de D. Sebastião e no Pátio do Leão (cantoneiras), o padrão P-15-16-00024, usado na moldura dos vãos da Sala das Pegas, Sala das Sereias, Quarto de D. Sebastião e Sala

¹¹² Por rotação entende-se a deslocção do motivo num determinado grau de segmento.

¹¹³ A translação consiste na deslocção horizontal ou vertical do motivo num segmento.

dos Árabes, o P-15-16-00046 (esfera armilar), no Quarto de D. Sebastião e no Pátio da Carranca, o P-15-16-00036, aplicado no Pátio de Diana, Pátio da Audiência e Sala dos Archeiros, o P-15-16-00015, usado no Pátio do Leão, Sala das Sereias e Sala dos Archeiros, ou P-15-16-00038 aplicado na mesma Sala e no Pátio da Audiência.

Por outro lado, em termos de variantes, podemos encontrar os padrões P-15-16-00020 e P-15-16-00068, ou P-15-16-00034 e P-15-16-00015, com 2 ou 3 distinções ao nível da composição, mas cuja leitura é muito próxima. Para além dos motivos, outras variações ocorrem apenas a nível cromático, como é o caso dos padrões P-15-16-00060 e P-15-16-00061, ou o P-15-16-00013 e P-15-16-00053. Por fim, registam-se ainda as mesmas composições que se distinguem somente pela técnica, caso do P-15-16-00032 e P-15-16-00018 (corda seca ou aresta). A estas últimas não se atribuíram, todavia, números de catálogo distintos, apenas se registando as diferenças técnicas no grupo de informação próprio. Todavia, podem implicar cronologias distintas e, no futuro, vir a ser desdobrados em padrões distintos.

Alguns azulejos de corda seca e relevo, pela unidade cromática e pela forma como se combinam, poderão ter sido colocados aquando da mesma campanha de obras, possivelmente no início do século XVI, durante o reinado de D. Manuel I (r. 1495 – 1521), apesar da consciência de que houve muitas alterações. Vejam-se os exemplos dos padrões P-15-16-00036 e P-15-16-00066, ou o P-15-16-00001.

Enunciámos já no estado da arte (ver capítulo 1, p. 25) que os autores tendem a datar os revestimentos ao estabelecer cronologias concretas para as diferentes técnicas de produção azulejar e que, subjacente ao desenvolvimento tecnológico, está a sua estreita relação com os centros de produção, o que permite aferir sobre possíveis origens dos azulejos.

Ainda que a produção cerâmica medieval e quinhentista, permaneça maioritariamente anónima, algumas identidades têm vindo a ser reveladas e encontram-se já consagradas pela historiografia, de entre as quais nos interessam muito particularmente os nomes de Fernán Martínez Guijarro, Pedro Herrera, Niculoso Francisco Pisano, Juan Sanchez Vachero, Juan Polido e Diego Polido.

Gestoso y Pérez é quem estabelece uma primeira ligação entre Sevilha e Portugal no que à cerâmica concerne. Por meio de um documento, datado de 1479, dirigido a D. Pedro da Silva, alcaide do Real Alcázar de Sevilha, se diz que Fernán Guijarro (?-1509) “(...) es muy grand maestro de azulejos e pilas (bautismales?) e de todas las cosas de su oficio que no lo *hay otro tal en este reyno*. (...) que de portugal e de otras partes lo bienen a buscar e llevar de su obra para todo el reyno (...)” (Gestoso y Pérez 1995, 149). Como reconhece o autor, o contacto seria concretamente com Coimbra e Sintra, mas mais difícil parece-nos a identificação da

tipologia de azulejos que fabricava Guijarro em Sevilha. De acordo com o que avançou já Alfonso Pleguezuelo, a produção de diferentes tipologias de cerâmica pela mesma oficina era prática comum, não sendo de estranhar o fabrico de azulejos e/ou pias baptismais, ou ainda loiça numa só olaria (Pleguezuelo 1992, 171-182). Pela mesma ordem de ideias é legítimo pensar que na mesma oficina se podiam trabalhar diferentes técnicas tendo em conta o produto cerâmico final. Quanto à data, 1479, não é esclarecedora, porém, integra-se nela o “período de vigência” da corda seca, embora Gestoso, pelo contrário, reconheça Guijarro como o grande impulsionador da técnica da aresta com base num outro documento, datado de 1503, relativamente à encomenda, pela bispo de Coimbra, D. Jorge de Almeida, de cerca de 20.000 azulejos de aresta a Guijarro e seu filho, Pedro Herrera.

Pleguezuelo, por seu turno, prefere não atribuir a origem da aresta à oficina de Guijarro (Sevilha), antes estabelece um outro elo de ligação, agora com Niculoso Francisco Pisano (?-1528), precursor na técnica da majólica, ao mencionar que Guijarro e Pisano muito provavelmente terão convivido em Sevilha entre o período de chegada à cidade de Niculoso, em 1490, e a morte de Guijarro, em 1509 (Pleguezuelo 1992, 179). Ainda que para os revestimentos aplicados *in situ* no Palácio de Sintra não se consiga estabelecer uma maior ponte com estes artistas, pela inexistência de obras documentadas de Guijarro que se possam comparar com as questões em estudo, e pela disparidade de obras de Pisano que não se compadecem com nenhuns exemplares da azulejos relevados nossos, importa, em todo o caso, notar que o período de actividade de ambos coincide fortemente com as cronologias relativas às técnicas empregues nestes exemplares – final do século XV e primeira metade do século XVI, para a aresta, transição entre os séculos XV e XVI, para a cerâmica relevada.

Dado mais concreto, ao qual aludimos já (capítulo 1, p. 33), é o que se estabelece entre a pia baptismal de Carmona, datada de 1492, da autoria de Juan Sanchez Vachero, e os azulejos relevados do Palácio (Frothingham 1969; Pleguezuelo 2016). Segundo a lógica de análise destes exemplares por Pleguezuelo, que não parte apenas da equiparação de motivos, as técnicas, tal como os motivos, teriam passado por um processo de evolução no qual o relevo “puro” se fez, inicialmente, por meio da combinação da técnica da corda seca, para conter a fusão de pigmentos em fase iniciais. Neste sentido, e sendo “aceite” pela historiografia da especialidade que a origem da técnica da corda seca seja Sevilha, Pleguezuelo argumenta que determinados padrões (P-15-16-00015, P-15-16-00034, P-15-16-00030 e P-15-16-00036) por combinarem as duas técnicas corroboram precisamente a sua teoria mostrando que são o meio termo entre a corda seca e o relevo “puro” (Pleguezuelo 2016, 59).

Associando a estes dados a comparação dos próprios motivos dos padrões aplicados quer à pia de Carmona, quer aos azulejos *in situ* no Palácio de Sintra (figs. 41 e 42), as dúvidas estreitam-se. Mais ainda, quando se acredita que os azulejos relevados, assim como os de corda seca e de “técnica mista” foram provavelmente aplicados no Palácio de Sintra na mesma altura, matéria que adiante esclareceremos. Para Pleguezuelo a fundamentação reside na harmonia do discurso ornamental, ainda que experimental, pois que não se equipara ou não se observa hoje aplicado a outros núcleos, tendo sido pensado para responder “(...) a un gusto muy peculiar del refinado y lujoso (...)” (Pleguezuelo 2016, 68), combinando motivos *geométricos*, heráldico (esfera armilar), e compositivo de outros padrões de corda seca, com motivos “ao moderno” típicos dos finais do Tardo-Gótico e do início do Renascimento que se apresentam nos padrões de azulejos relevados (Pleguezuelo 2016, 68).

Rui Trindade, pelo contrário, mostra-se reticente em aceitar como sevilhanos os exemplares relevados *in situ* no Palácio com base no referencial da técnica da corda seca como originária de Sevilha (ver capítulo 1, p. 33). Porém, se é certo que a atribuição da origem da técnica a Sevilha é arriscada, porquanto se sabe de outros centros que faziam uso da técnica para outras produções cerâmicas (loiça), como Toledo e Muel, também é verdade que não encontramos noutras técnicas de produção cerâmica da Europa do Norte uma que se equipare à da corda seca como vemos para a linha impressa e incisa, que se equivalem, em certa medida, à técnica da aresta (Trindade 2007, 220) e que poderiam justificar uma evolução dos processos. Se com estes dados subsistem ainda dúvidas quanto à datação e autoria dos azulejos relevados do Palácio de Sintra, estas agudizam-se relativamente aos restantes azulejos (corda seca, aresta e restantes).

O trabalho de Sancho Corbacho (1948) no âmbito dos azulejos de aresta aplicados na Casa de Pilatos, embora se refira sumariamente a exemplares de *labores* aplicados também em Portugal (maioritariamente, Sé Velha de Coimbra e Convento de Santa Clara-a-Velha), permite estender, a partir dos dados enunciados e da compilação de um corpus imagético de padrões, algumas conclusões para os revestimentos do Palácio de Sintra.

O revestimento da Casa de Pilatos, datável de 1536-1538, encontra-se atribuído à oficina dos Polido, Diego e Juan Polido, pai e filho respectivamente (Sancho Corbacho 1948, 21 e 22), sendo de constatar a repetição, em Sintra, de 12 modelos de padrão¹¹⁴, e mais três muito

¹¹⁴ Aplicados na Capela (P-15-16-00002; P-15-16-00009; P-15-16-00011; P-15-16-00018; P-15-16-00019; P-15-16-00050), no Pátio da Audiência (P-15-16-00025; P-15-16-00031; P-15-16-00057; P-15-16-00062), no Pátio do Leão (P-15-16-00023; P-15-16-00025; P-15-16-00062) e na Sala dos Árabes (P-15-16-00022; P-15-16-00016 – na técnica de corda seca). Ambos os padrões P-15-16-00026 e P-15-16-00062 estão aplicados nos pátios da Audiência e do Leão.

semelhantes e que podem representar variantes do mesmo modelo de composição¹¹⁵. Tal como refere o autor, o reportório de motivos de que é exemplo a Casa de Pilatos, embora não estando completo, constitui-se como uma mostra bastante completa do catálogo de padrões de aresta que se utilizavam nas oficinas sevilhanas nos inícios do século XVI (Sancho Corbacho 1948, 22), naturalmente porque os motivos se permutavam facilmente entre oficinas, não sendo exclusivos.

Sabendo, portanto, que 12 padrões aplicados *in situ* no Palácio repetem modelos sevilhanos (também alguns aplicados nos núcleos de Coimbra¹¹⁶) podemos, neste sentido, integrar a manufactura desses padrões no período entre 1503 (data da encomenda, para Coimbra, de azulejos da aresta à oficina de Guijarro) e 1540 (conclusão da Casa de Pilatos com a aplicação de alguns azulejos que não são identificados por Sancho Corbacho).

Passando agora a uma análise quantitativa e comparativa dos padrões, pela observação do gráfico 1 (anexo D) podemos concluir, no que aos módulos diz respeito, que são mais os exemplares de módulo 1x1 (46) que 2x2 (25), verificando-se uma predominância de azulejos de aresta de módulo 1x1 (gráfico 2, anexo D). Ainda relativamente à técnica conclui-se que, apesar do maior número de exemplares em técnica de aresta (37 comparativamente com os 31 de corda seca), são mais os espaços revestidos a azulejo de corda seca, do que a aresta. Aliás, segundo a tabela II, os azulejos de corda seca estão aplicados em todos os espaços do Palácio, excepto na cozinha e no Pátio de Diana, e com excepção da Capela (frontais de altar), Sala dos Árabes (P-15-16-00022; P-15-16-00020; P-15-16-00023¹¹⁷) e uma reaplicação no Quarto de D. Sebastião (P-15-16-00032 – laçarias), apenas se contabilizam azulejos de aresta no Pátio do Leão e Pátio da Audiência (anexo B, tabela II), não estando aí aplicados em extensão e havendo repetições (ver p. 101).

Já no que diz respeito às cores, contam-se seis cores no total, sendo que cada padrão tem no máximo cinco cores e distribuem-se pelos seguintes conjuntos:¹¹⁸

1. Amarelo, azul, branco, castanho e verde
2. Amarelo, azul, branco, roxo e verde
3. Amarelo, azul, branco e verde
4. Azul, branco, castanho e verde
5. Azul, branco, roxo e verde
6. Branco, castanho, roxo e verde
7. Branco e verde

¹¹⁵ Aplicados na Capela (P-15-16-00004) e no Pátio do Leão (P-15-16-00023 e P-15-16-00061)

¹¹⁶ No convento de Santa Clara-a-Velha e na Sé Velha de Coimbra.

¹¹⁷ Possíveis reaplicações.

¹¹⁸ Foram contabilizados 16 combinações, mas apenas mencionamos 7 pelo facto das restantes 9 serem representadas apenas por um exemplar de padrão, não contam efectivamente para a constituição de um conjunto.

Isto permite verificar a utilização constante e transversal do óxido de estanho (branco) e óxido de cobre (verde) em todos os exemplares, e cuja sua aplicação se encontra em todos os espaços, seguido do azul e do amarelo (âmbar de ferro), ficando também evidente o uso preferencial de 5 cores em técnica de aresta e relevo, comparativamente com 4 em técnica de corda seca (gráfico 3, anexo D).

Atendendo a que a maioria dos azulejos em técnica de aresta são os que se encontram aplicados nos frontais de altar da Capela, que como se disse só foram revestidos em 1939, e cujas aplicações e repetições de determinados padrões desta tipologia noutros espaços indicam tratar-se de reaplicações, isto pode significar que o núcleo original do Palácio tenha sido constituído maioritariamente por azulejos de corda seca e azulejos relevados¹¹⁹, não sendo possível incluir nesta hipótese o caso das rajolas e dos engobes, uma vez que nos sobreviveram poucos exemplares sendo incógnita a sua aplicação original. Quando combinados os dados acerca da utilização de determinados óxidos (Coentro 2017), com a atribuição de cronologias para as técnicas¹²⁰ e os motivos, podemos igualmente aferir sobre a antiguidade de alguns padrões, nomeadamente o P-15-16-00052 (fonte da Sala dos Archeiros), o P-15-16-00037 (Pátio Central), o P-A-00002 (Sala dos Cisnes, Pátio do Leão e Pátio da Carranca), o P-A-00003 (Sala dos Cisnes), o P-A-00001 (Sala dos Árabes), o P-15-16-00005/P-15-16-00010 (Capela), contribuindo assim para novas reflexões acerca dos revestimentos originais dos espaços em que estão aplicados.

4.3.1 Um padrão de exceção – esfera armilar

Sobre o padrão da “esfera armilar, com o número P-15-16-00046, referimos já que a aplicação hoje *in situ* é duvidosa, não só pela localização em espaços menos nobres, mas também pela sua orientação e disposição nesses espaços, que, no caso do Quarto de D. Sebastião, não tem sequer um lugar de destaque. Para resolver a questão é proveitoso fazer-se uma leitura iconológica do próprio padrão para chegar a um entendimento sobre a sua possível (legítima) localização.

Atendendo ao estudo de Carlos Godinho sobre *A esfera armilar de D. Manuel I: Visão celestial e providência astral* (Godinho 2016), ficamos a compreender que o padrão é muito mais que um simples desenho de formas, encerrando uma carga simbólica relevante à qual se

¹¹⁹ Verifica-se igualmente a combinação curiosa de azulejos das duas tipologias (corda seca e relevo) em diversos espaços do palácio como seja nos pátios da Audiência, do Leão, Central, de Diana, no Jardim da Preta, na Sala dos Archeiros, na Sala das Sereias, na Sala da Coroa, na Sala dos Árabes e no Quarto de D. Sebastião.

¹²⁰ Ver capítulos 1, pp. 26-28.

associam, entre outras, uma realidade astrológica e astronómica, assim como mística e messiânica, também já anteriormente reconhecidas por Paulo Pereira (Pereira 1990).

Segundo o estudo, é seguro afirmar que a nível iconográfico o padrão estilizado da esfera armilar segue as formas típicas (Godinho 2016, 11-13), cuja presença de círculos é suficiente para expressar o significado da imagem (fig. 65), na qual se representam o eixo central, com a marcação da Terra, os coluros equinocial e solsticial (círculos azuis verticais), o equador (linha horizontal central a verde), os trópicos de caranguejo e capricórnio, e a eclíptica (círculo maior oblíquo verde), que remete à faixa do zodíaco, a última linha a ser fixada em virtude de envolver todas as outras, mas cuja inclinação não é a prevista, de 23,5°, sendo este um erro recorrente nas representações artísticas e heráldicas da esfera.

A leitura iconológica do padrão possibilita relacioná-lo com conceitos de poder, premonição, simbolismo e misticismo, como já referido, e sabe-se que D. Manuel I, ainda longe de se tornar monarca, não a adoptou como empresa mas tê-la-á recebido de D. João II, e em circunstâncias muito particulares de legitimação do poder: “(...) D. João II ao atribuir-lhe esta divisa deu-lhe «certa esperança de sua legítima e real sucessão, como adiante se seguiu» (...)” (Godinho 2016, 28). Segundo o mesmo autor, “As divisas (também conhecidas como empresas) são um dispositivo visual heráldico surgido como complemento ao brasão de armas dos titulares da nobreza. A sua figuração é visualmente mais livre do que a restante codificação visual heráldica, que obedece a regras rígidas, mas o seu significado seria essencialmente de carácter moral ou religioso. Representavam uma pretensa virtude ou ideal religioso dos seus detentores (Godinho 2016, 34). Por estas razões, seria lógico D. Manuel I exhibir tal símbolo com cuidado e opulência.

Considerando tudo o que se disse até aqui, como se explica então a actual localização destes padrões no Palácio de Sintra? Parece-nos incoerente aceitar, assim como a Rui Trindade (Trindade 2007, 312), que a importância e refinamento de tais padrões se compactue com as lógicas de aplicação actuais, resultado de reaplicações, e, se dúvidas houvesse, observe-se a orientação do padrão que envolve a moldura dos vãos no Quarto de D. Sebastião (fig. 27). A questão não se coloca, pois, nesta constatação, mas na tentativa de identificar no Palácio um espaço cabalmente legítimo que integrasse estes azulejos.

Relativamente à Sala Manuelina, fica em aberto se a “restituição da forma primitiva” da campanha de 1930 respeitou, de facto, um possível revestimento original, ou o que seria dele expectável, feito com azulejos de padrão de esfera armilar, tendo em conta a cronologia da edificação do Paço III (ala manuelina). Porém, como se disse, ao designado Paço III correspondem outros espaços que, mais ou menos alterados, parecem ser mais adequados a

receber um revestimento com a carga simbólica da esfera armilar, e referimo-nos concretamente à Sala dos Brasões. Esta, cuja datação se fixa entre 1517-1518 (Freire 1921, 22 e 23; Silva 2002b, 233), foi concebida na óptica do aparato, e embora não se conheça exactamente o seu carácter funcional, a decoração original do tecto possibilita revelar uma intenção expressa neste sentido, a que se juntaria, muito logicamente, o revestimento do silhar com azulejos de padrão de esfera armilar, o emblema de excepção do rei D. Manuel I.

4.3.2 Molduras

Os emolduramentos dos vãos assumem no Palácio Nacional de Sintra uma disposição própria, enquadrando portas e janelas através de azulejos de padrão, de cercadura ou de friso, criando por vezes áreas preenchidas com padrões que, devido à exiguidade das mesmas, não chegam sequer a formar um módulo. Vejam-se por exemplo, os preenchimentos de ajimez de vãos da Sala das Pegas (fig. 103), Quarto de D. Sebastião (fig. 104), Sala das Sereias (fig. 105 e 106) e Sala dos Árabes (fig. 107), todos revestidos com padrões de laçarias em técnica da corda seca, na maioria de módulo 2x2, sendo constante a repetição do P-15-16-00024.

Um dos aspectos que ressalta da observação destes elementos de remate é a utilização quer de azulejos de cercadura ou friso e, como tal, pensados como molduras, quer de azulejos de padrão aplicados numa única fiada horizontal ou vertical que funcionam como molduras, ou neste caso, cercaduras. Veja-se os casos dos padrões P-15-16-00017 e P-15-16-00021, aplicados nas molduras dos vãos da Sala dos Árabes, ou o P-15-16-00046 e P-15-16-00029, que se encontram nos vãos do Quarto de D. Sebastião. Havendo emolduramentos, tais como a C-15-16-00004 ou C-15-16-00005, como se justifica a utilização de tais padrões? Este aspecto pode ser indicador da reutilização de azulejos, como parece evidente no caso de esfera armilar (P-15-16-00046), atendendo à orientação do próprio padrão, o que, como já referimos, vem ajudar a sustentar a ideia de uma reaplicação. A utilização do padrão relevado P-15-16-00040 como cercadura na Gruta dos Banhos, não oferece tantas certezas. Embora se encontre também aplicado no Pátio do Leão, ainda que de forma invulgar, é questionável se fará sentido, para a época, as lógicas de aplicação que apresenta.

No Pátio Central observa-se o único friso, de azulejos relevados, com o respectivo canto (F-15-16-00001-ct01), e o facto de não se encontrarem outros azulejos de canto no Palácio poderá indiciar uma menor especialização na produção deste género de remate. Em Espanha o uso de azulejos de canto não é comum, sendo as secções limitadas nas suas próprias dimensões, geralmente por cercaduras que integravam a própria composição, ou por frisos monocromos, recorrendo ao corte dos mesmos.

Mais interessante, no entanto, são os remates não lineares construídos a partir de azulejos relevados, como acontece no Quarto de D. Sebastião, na Sala dos Árabes e na Sala da Coroa. A dinâmica destas barras advém da aplicação intercalada dos dois elementos (individuais) que a constituem, um mais pequeno de motivo vegetalista sobre um cardo, e outro maior que se assemelha a uma maçaroca “flor-de-lisada” (figs. 32 e 34). O que parece uniformizar o conjunto é, na verdade, dissimulador, pois cada padrão apresenta variações, não só nas cores (B-15-16-00020 e B-15-16-00022), como também na forma, com a alteração de pequenos apontamentos compositivos, seja o recorte no azulejo (B-15-16-00035 e B-15-16-00036), seja o acrescento de pequenos ramos (B-15-16-00014 e B-15-16-00015), ou estrelas (B-15-16-00041 e B-15-16-00042). Neste sentido, somente a três padrões de composição semelhante correspondem, na verdade, 42 padrões distintos, uma vez que a policromia é decisiva na atribuição de um número de catálogo, devido às manifestas diferenças visuais que implica. Na actualidade, o que se observa nos espaços mencionados é o uso aparentemente aleatório de exemplares de cores distintas, nas suas múltiplas combinações. Se estes podem, como defendem alguns autores, resultar de combinações posteriores, a verdade é que existia um número considerável de variantes disponível, cuja lógica de aplicação desconhecemos. O que nos leva a subscrever a ideia de uma encomenda “experimental”, e ao mesmo tempo a questionar a sua especificidade, uma vez que tal profusão de policromias poderia indiciar a sua aplicação em outros locais e com combinações diversas.

Por outro lado ainda, a existência de azulejos deste género com esgrafitados, que se observa em alguns azulejos, e que pode ser posterior ao processo de produção, parece indiciar alterações posteriores, de que já temos como exemplo os remates setecentistas da Sala dos Cisnes.

Podemos ainda constatar que raramente há molduras a envolver toda a parede, estando estas confinadas sobretudo ao remate superior. Este esquema de aplicação, que segue a ausência de rodapé, a constituição de uma moldura para os vãos e o preenchimento dos silhares em extensão, distancia-se de outras lógicas de decoração, nomeadamente as que se observam dos exemplos sevilhanos, em que os revestimentos em silhares, ou *zócalos*, são muito mais seccionados, com vários “panos de revestimento” independentes unidos por frisos ou por uma fiada de azulejos distintos, podendo os tectos serem também eles revestidos com as designadas “*tablas*” ou “*socarrats*”¹²¹.

¹²¹ Segundo o *Diccionario de Cerámica* do Tesauro del Patrimonio Cultural de España, o termo define-se por “Pieza plana de barro cocido con motivos decorativos en óxidos. Se coloca en los techos entre las vigas” (TPCE s.d.; tradução da autora).

4.4 Os mesmos padrões, outros suportes

Muito embora não caiba já no âmbito do presente trabalho a comparação entre os motivos representados nos padrões catalogados e outros identificados na escultura por Rui Trindade (2007) ou na pintura mural por Joaquim Caetano (2001) e Luís Urbano Afonso (2009), não podemos deixar de mencionar o que foi já referido no início deste estudo relativa à constante migração e uso das mesmas linguagens decorativas que se interligam e conjugam, e das quais o azulejo não é alheio, participando e contribuindo para o mesmo dinamismo visual.

No *Az Infinitum* a área relativa às fontes de inspiração encontra-se ainda circunscrita às gravuras. Está, no entanto, nas nossas perspectivas, propor uma outra área que revele a ligação entre formas através de imagens, e que não seja directamente fontes de inspiração, mas apenas relações de semelhança formal, compositiva, na qual caibam os motivos vegetalistas, geométricos ou entrelaçados, que caracterizam toda a azulejaria medieval e hispano-mourisca.

SÍNTESE FINAL E PERSPECTIVAS DE INVESTIGAÇÃO FUTURA

Na continuidade do trabalho que nos legou Santos Simões (1969), concretamente o seu estudo sobre *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI: introdução geral*, a dissertação que agora apresentámos, intitulada *Catálogo de Azulejos Hispano-Mouriscos em Portugal: o Palácio Nacional de Sintra como estudo de caso*, veio dar início à catalogação e documentação da azulejaria mudéjar no âmbito do projecto científico designado *Catálogo de padrões da azulejaria portuguesa*, promovido pelo Az – Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA, FLUL), e que se integra no seu projecto âncora, o *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo*. Neste sentido, o objectivo a que nos propusemos inicialmente foi amplamente cumprido.

Do presente trabalho resultou igualmente a revisão e sistematização, num único “local” (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/imovel.aspx?op=detalhes&id=2622>), da informação acerca dos revestimentos do Palácio Nacional de Sintra, que até agora se encontrava dispersa, e que nos permite hoje saber mais sobre estes azulejos associando-os a realidades mais abrangentes, quer ao nível de cronologias, de proveniências, como de campanhas arquitectónicas e/ou decorativas e de intervenções de conservação e restauro.

Ao longo da dissertação foi constante a procura de sínteses sobre várias matérias, concretamente no estado da arte relativamente à historiografia acerca do imóvel e do seu património integrado, estabelecendo um quadro de cronologias tanto para as técnicas empregues como para os padrões (motivos). Mas também no que respeita à catalogação dos revestimentos e dos padrões e, deste modo, foi possível recapitular a própria evolução das metodologias e estruturas de dados relativas ao inventário e catalogação da azulejaria em Portugal, e não só, procurando definir o nosso campo de trabalho e as nossas metodologias de acordo com os projectos *Catálogo de padrões da azulejaria portuguesa* e do *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo*.

Não obstante, o nosso esforço não se resumiu apenas e só a sumários e revisões, que, em todo o caso, se justificam. O nosso contributo deu-se também na constituição de metodologias específicas para a catalogação dos azulejos hispano-mourisco, partindo dos exemplares aplicados no Palácio Nacional de Sintra, e atendendo a um quadro de transparência científica, foram abordadas diversas matérias que vinham sendo referenciadas pela própria historiografia da especialidade sem nunca encontrarem um espaço de reflexão aprofundada, nomeadamente questões relativas às técnicas de produção e à matéria transformada como produto cerâmico, mas sobretudo relativas aos padrões e ao entendimento de padrão aplicado à azulejaria, definição na qual se incluem agora os designados “padrões por aplicação” e que

integram o catálogo do Palácio Nacional de Sintra, juntamente com outros, num total de 135 exemplares. Ainda relativamente a estes exemplares, pretendemos no futuro acrescentar à sua documentação a catalogação matemática, de acordo com algoritmo de Washburn e Crowe, e a catalogação segundo os esquemas propostos por Jan Pluis para a azulejaria holandesa e que, de resto, são uma referência de leitura de padrões a nível internacional, sobretudo europeu.

Finalmente, participámos da sistematização deixando algumas *ideias alternativas* em torno dos revestimentos aplicados *in situ* no Palácio, i.e., leituras renovadas às quais a catalogação nos permitiu chegar e, neste sentido, compreender a relação estreita e o impacto que as campanhas arquitectónicas e decorativas, assim como as intervenções posteriores, tiveram sobre o imóvel e os revestimentos, promovendo um outro entendimento acerca dos azulejos e sua aplicação e/ou reaplicação enquanto património integrado.

Importa, porém, referir que o trabalho, embora completo, está longe de estar concluído. Atendendo ao volume de amostras em reserva no Palácio de Sintra continuam a ser necessárias mais pesquisas que melhor documentem os restauros e outras intervenções. É igualmente nossa intenção poder continuar a desenvolver o trabalho, do ponto de vista da catalogação de imagem, testando outras abordagens, nomeadamente o recurso à fotogrametria, ou ao uso de scanners de laser para fazer a modelação 3D dos exemplares hispano-mouriscos, possibilitando posteriormente recriar os espaços actuais com os respectivos revestimentos de época, metodologia passível de ser aplicada para revestimentos de outros períodos que não apenas os mudéjares.

Também como perspectiva de investigação futura seria proveitoso ampliar o estudo a outros núcleos já “consagrados”, tanto em Portugal como em Espanha, e a outros cujas escavações arqueológicas têm vindo a revelar dados importantes, com a finalidade de compreender as relações que se estabelecem entre uns outros, contribuindo assim para a construção do *puzzle* que é a história da azulejaria mudéjar em Portugal.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

[Fontes manuscritas]

Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (A.H.M.F.)

Direcção-Geral da Fazenda Pública, Repartição do Património, Peças artísticas para os Palácios Nacionais, PT/ACMF/DGFP/RP/MOVMB/296.

Arquivo Histórico Parlamentar

Diário de Governo n.º 290, II série, de 12 de Dezembro de 1914: 4850

Diário de Governo n.º 303, II série, de 26 de Dezembro de 1916: 4416.

Diário de Governo n.º 260, II série, de 15 de Novembro de 1920: 4659.

Diário de Governo n.º 124, II série de 28 de Maio de 1925: 1581.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.)

Gonçalves, André. 1508. *Livro do Truncado Receita e despesa do vedor das obras do Paço de Sintra*, PT/TT/CRC/B/15/810, acedido 13 de Agosto de 2019. <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4621339>.

[Fontes iconográficas]

Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (A.F.C.M.L.)

Palácio Nacional de Sintra, capela, PT/AMLSB/PAS/001099, imagem: AF\img173\B086168.jpg.

Casa Real, Colecção de Plantas da Casa Real 1700-1910, Almoxarifado de Sintra, *Planta do Real Palácio de Sintra - andar nobre*, pasta 13, n.º 323, PT/TT/CR/007-013/00323, acedido 22 de Agosto de 2019. <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4643537>.

BIBLIOGRAFIA

- Lima, Zelinda Machado de Castro e, org. 2012. *Inventário do Património Azulejar do Maranhão: 2004, 2005, 2006*. São Luís-MA: Edições AML.
- Afonso, Luís Urbano. 2009. *A pintura mural portuguesa entre o Gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Aguiar, Inês. 2016. “Reframing: Cataloguing Patterned Azulejos Frames”. *ARTis ON*, n. 2: 24–32. <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/40/37>
- Alcântara, Dora. 1975. *Azulejos portugueses em São Luís do Maranhão*. Rio de Janeiro: Departamento História e Teoria Arquitectura no Brasil.
- Alcântara, Dora. 1980. *Azulejos portugueses em São Luís do Maranhão*. S. l.: Fontana.
- Almasqué, Isabel, e A. J. Barros Veloso. 1989. *Azulejos de fachada em Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- . 1991. *Azulejaria de exterior em Portugal*. Lisboa: Inapa.
- . 2016. *História e Azulejos dos Hospitais Civis de Lisboa / Hospitais Civis de Lisboa History and Tiles*. Lisboa: By the Book.
- Almeida, Patrícia Cristina Teixeira Roque de. 2004. “O Azulejo do Século XVIII na Arquitectura das Ordens de S. Bento e de S. Francisco no Entre Douro e Minho”. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Alves, Alice Nogueira. 2007. “Inventariar para salvar. Mouzinho de Albuquerque e a Comissão incumbida de examinar os Edifícios dos Conventos Suprimidos (1836)”. *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n. 6: 249–67.
- Amorim, Sandra Araújo. 2001. *Azulejaria de Fachada de Póvoa de Varzim (1850-1950)*. Póvoa de Varzim: Ed. Autor.
- Armas, Duarte de e João de Almeida, anot. 1943. *Livro das Fortalezas de Duarte Darmas*. Lisboa: Império.
- Arruda, Luísa d’Orey Capucho. 1996. *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*. Lisboa: Inapa.
- . 1998. *Caminho do Oriente - Guia do Azulejo*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Bacca, Murtha, Patricia Harpring, Elisa Lanzi, Linda McRae e Ann Baird, ed. 2006. *Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images*. Chicago: American Library Association.
- Bacca, Murtha, Patricia Harpring. 2016. “Categories for the Description of Works of Art”,
 acedido em 20 de Maio de 2019.
http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/index.html
- Borges, Augusto Moutinho. 2012. *Cores na Cidade - Azulejaria de Santa Maria de Belém*. Lisboa: Junta de Freguesia de Santa Maria de Belém / By the Book.
- . 2013. *Cores na Cidade - Azulejaria de Alcântara*. Lisboa: Junta de Freguesia de Alcântara / By the Book.
- . 2016. *Azulejaria de S. João de Deus em Portugal*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Borrás Gualis, Gonzalo M., Pedro Lavado Paradinas, Sandra Stuyck Fernández-Arche, Margarida Amado Acosta, Alfonso Pleguezuelo Hernández, e Miguel Angel Sorroche Cuerva. 2000. *A Arte Mudéjar: a estética islâmica na arte cristã*. Lisboa: Civilização Editora.
- Caetano, Joaquim Inácio. 2001. *O marão: E as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Aparição.
- Calado, Rafael Salinas. 1999. *Azulejaria na Madeira e da Ilha de Porto Santo e na colecção da Casa-Museu Frederico de Freitas / The azulejos of Madeira e the island of Porto Santo: the azulejo collection*. Funchal: DRAC.
- Câmara, Maria Alexandra Trindade Gago da. 1999. *Azulejaria Barroca em Évora. Um inventário*. Évora: Universidade de Évora.
- . 2000. “A arte de bem viver : a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos”. Tese de Doutoramento em História da Arte Moderna Portuguesa, Universidade Aberta.
<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2522>.
- . 2007. “A Brigada de Estudos da Azulejaria. A génese de um inventário do azulejo em Portugal”. In *João Miguel dos Santos Simões, 1907-1972*, 145–52. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.
- . 2008. “A colecção fotográfica «Inventário da Azulejaria Portuguesa» de João Miguel Santos Simões (1960-1968): objecto artístico, documento e memória”. *Varia Historia* 24 (40): 419–32. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752008000200005>.

- Câmara, Maria Alexandra Trindade Gago da, Rosário Salema de Carvalho, e Isabel Pires. 2008. *O Património Azulejar do Concelho de Montijo*. Lisboa: Colibri/Câmara Municipal do Montijo.
- Câmara, Maria Alexandra Trindade Gago da, Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro, e Isabel Pires. 2014. “O inventário do património em azulejo do século XVIII. Na continuidade de um modelo de inventário do azulejo em Portugal”. In *A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, editado por Susana Varela Flor, 105–19. Lisboa: Colibri.
- Carvalho, Cristina. 2007. “O Azulejo Publicitário em Lisboa: da segunda metade do séc. XIX à II Guerra Mundial”. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa - Escola de Artes.
- Carvalho, Rosário Salema de. 2007a. ... “... Por amor de Deus - Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista”. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/1775>.
- . 2007b. “A investigação em Portugal na área da azulejaria. O inventário e classificação (1972-2006)”. In *João Miguel dos Santos Simões, 1907-1972*, 237–54. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.
- . 2012. “A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias - um novo paradigma”. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/6527>.
- . 2013. “As guarnições como elementos estruturadores da narrativa azulejar”. In *Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria. Actas do I Colóquio Sacrae Imagines*, 45–61. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.
- . 2015. “Baroque azulejo’s frames”. In *Framings*, 193-210. Berlin: Logos Verlag Berlin GmbH.
- . 2016. “Cataloguing Baroque Azulejo Frames. A Project in Progress”. *ARTis ON*, n. 2: 33–41. <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/41/38>
- . 2019. “Les cadres des azulejos baroques portugais”. In *Les cadres des azulejos baroques portugais*, editado por Nicolas Cordon, Édouard Degans, Elli Doulikaridou-Ramantani, e Caroline Heering, 59-72. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- Carvalho, Rosário Salema de, Alexandre Pais, Ana Almeida, Inês Aguiar, Isabel Pires, Lúcia Marinho, e Patrícia Nóbrega. 2012a. “17th Patterned Azulejos from Portugal”. *The Magazine of TACS, the Tiles and Architectural Ceramics Society*, n. 70: 16–18.
- . 2012b. “17th Century Patterned Azulejos from the Monastery of Santa Marta, in Lisbon”. *Journal of Science and Technology of the Arts* 4 (1): 49–59. <https://doi.org/10.7559/citarj.v4i1.66>.
- Carvalho, Rosário Salema de, Francisco Queiroz, Alexandre Pais, Ana Almeida, Inês Aguiar, Isabel Pires, Lúcia Marinho, e Patrícia Nóbrega. 2013. “Do azulejo manual ao azulejo industrial: a presença da padronagem portuguesa tradicional na produção da Fábrica do Carvalhinho”. *Cadernos de História da Arte*, n.1: 136-155–155.
- Carvalho, Rosário Salema, Alexandre Pais, e Ana Paula Figueiredo. 2014. *Guia de inventário de Azulejo in situ*. 2014. <https://azinfinitum.wixsite.com/guiainv>.
- Carvalho, Rosário Salema de, Alexandre Pais, e Porfíria Formiga. 2015. “Azulejos e emolduramentos: um puzzle com solução à vista = Azulejos and frames: a puzzle with a solution in sight”. In *Processos de musealização : um seminário de investigação internacional : atas do seminário: Musealisation Processes An International Research Seminar*, editado por Semedo, Alice, Sandra Senra e Teresa Azevedo, 184-201. Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património.
- Carvalho, Rosário Salema de, Rafaela Xavier, e Inês Leitão. 2019. “Digital techniques for the study of Portuguese azulejos (glazed tiles): Between Alice’s White Rabbit and the Mad Tea Party”. In *The Routledge Companion to digital humanities and art history*, editado por Kathryn Brown, 32–52. London: Routledge. [no prelo]
- CHIN. s.d. “Introduction to Documentation of Heritage Collections”. Cataloguing, acedido em 15 de Março de 2019. <https://www.canada.ca/en/heritage-information-network/services/collections-documentation-standards/documentation-heritage-collections/cataloguing.html>
- CIDOC. 1995. *International Guidelines for Museum Object Information, the CIDOC Information Categories*. Massachusetts: International Committee for Documentation of the International Council of Museums.
- . 2014. “Declaração de Princípios de Documentação em Museus”. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo / Associação de Amigos do Museu / Pinacoteca do Estado de São Paulo.

- Coelho, António Borges. 1975. “Sintra, os Paços da Vila”, *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, n. 81: 17–47.
- Coentro, Susana Xavier. 2017. “An Iberian Heritage: Hispano-Moresque Architectural Tiles in Portuguese and Spanish Collections”. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa.
<https://run.unl.pt/handle/10362/24220>.
- Coll Conesa, Jaume. 2009. *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. [Valencia]: Asociación Valenciana de Cerámica. <http://www.retabloceramico.net/articulo0778.pdf>.
- Correia, Ana Maria de Arez Romão e Brito. 1993. *Palácio Nacional de Sintra*. Lisboa: Elo.
- Correia, Ana Paula Rebelo. 2005. “Histoires en Azulejos: miroir et mémoire de la gravure européenne: azulejos baroques à thème mythologique dans l’architecture civile de Lisbonne : iconographie et sources d’inspiration”. Tese de Doutoramento, Université Catholique de Louvain.
- Correia, Vergílio. 1915. “Azulejos Datados”. *O Archeologo Português* 20 (1–12): 162–210.
- . 1922. *Azulejos datados - 1ª série*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- . 2018. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Imprensa da Universidade de Lisboa.
- Costa, Francisco. 1980. *O Paço Real de Sintra: novos subsídios para a sua história*. Sintra: Câmara Municipal.
- Craveiro, Maria de Lurdes. 2009. “A arquitectura Gótica – apresentação”. In *Arte portuguesa : da Pré-História ao Século XX*. Vol. 3. Vila Nova de Gaia: Fubu, D.L.
- Custódio, Jorge, coord. 2010. *100 anos de património: memória e identidade*. Lisboa: IGESPAR.
- Domingues, Ana Margarida Portela. 2009. “A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal”. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Dias, João Alves, trans. E A. H. De Oliveira Marques, intr.. 1982. *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte : Livro da Cartuxa*. Lisboa: Estampa.
- Espanca, Túlio. 1966. *Inventário artístico de Portugal: Distrito de Évora*. Vol. 7. Academia Nacional de Belas-Artes.
- . 1975. *Inventário artístico de Portugal: Distrito de Évora*. Vol. 8. Academia Nacional de Belas-Artes.
- . 1978. *Inventário artístico de Portugal: Distrito de Évora*. Vol. 9. Academia Nacional de Belas-Artes.
- Essencial Vermeer. s.d. “Glossary”. Motif, acedido em 1 de Agosto de 2019.

- http://www.essentialvermeer.com/glossary/glossary_j_p.html#motif
- _____. s.d. “Glossary”. Pattern, acedido em 1 de Agosto de 2019.
http://www.essentialvermeer.com/glossary/glossary_j_p.html#pattern
- Ferreira, Helmer da Cruz. 1995. *Paço Real de Sintra*. Lisboa: Heliópolis.
- Freire, Anselmo Braamcamp. 1921. *Brasões da Sala de Sintra*. Coimbra: Imprensa da Universidade. <https://archive.org/details/brasesdasalade01braauoft/page/n14>
- Frothingham, Alice W. 1969. *Catalogue of Hispano-Mouresque Pottery in the collection of the Hispanic Society of America*. Nova Iorque: Hispanic Society of America.
- Garcia, Manuel Moratinos. 2016. *Estudio e Inventario de la azulejaria en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Gestoso y Pérez, José. 1899. “Pilas bautismales”. *La ilustración artística*.
- _____. 1995 (1ª edição 1903). *Historia de los barro vidriados sevillanos: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones y Distrito de Triana.
<http://www.retabloceramico.net/descargasbarrosvidriadosgestoso.pdf>.
- GETTY. s.d. “Art and Architecture Thesaurus”. Alicatados, acedido em 25 de Julho de 2019.
http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=alicatado&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300265244
- _____. s.d. “Art and Architecture Thesaurus”. Ceramic Tile, acedido em 17 de Outubro. 2019.
<http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=tile&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300010678>
- _____. s.d. “Art and Architecture Thesaurus”. Engobe, acedido em 25 de Julho de 2019.
http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=engobe&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300015111
- _____. s.d. “Art and Architecture Thesaurus”. Patterns (design elements), acedido em 25 de Julho de 2019.
<http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=pattern&logic=AND¬e=&page=1&subjectid=300010108>
- Godinho, Carlos Eduardo Ferreira. 2016. “A esfera armilar de D. Manuel I: visão celestial e providência astral”. Dissertação de Mestrado em História e Filosofia das Ciências, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/24875>
- Gomes, Fernando Bento. 2006. *A Publicidade no Azulejo*. Lisboa: Inapa.

- Gonçalves, Lígia de Fátima Correia. 2019. “A circulação do azulejos e outras cerâmicas mudéjares nos territórios da expansão ibérica: breve abordagem à Macaronésia e ao Novo Mundo”. Dissertação de Mestrado em Estudos Regionais e Locais, Universidade da Madeira.
- Graves, Alun. 2002. *Tiles and Tilework of Europe*. London: V&A Publications.
- Guerra, Alexandre Fernando Medeiros. 2010. “O azulejo de fachada na freguesia de Santo Ildefonso séculos XIX e XX”. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <http://hdl.handle.net/10216/55783>
- Guerreiro, Sabrina, Liliana Pinto, e Joana Leandro. 2010. *Capela de S. Sebastião - Braga*. Braga: Instituto de História e Artes Cristãs - Museu Pio XII.
- . 2011a. *A Igreja de São Paulo - Braga*. Braga: Instituto de História e Artes Cristãs - Museu Pio XII.
- . 2011b. *Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco - Braga*. Braga: Instituto de História e Artes Cristãs - Museu Pio XII.
- Guillén, Inocencio V. Pérez 2000. *Cerámica arquitectónica : los azulejos valencianos de serie*. Vols I e II. Castellón: Institut de Promoció Ceràmica.
- . 2010. *Azulejos de benicarló : la casa de los miqueles y otras arquitecturas*. Castellón: Institut de Promoció Ceràmica.
- Guimarães, Agostinho. 1989. *Azulejos do Porto*. Porto: Litografia Nacional.
- Harpring, Patricia, 2016. *Introdução aos Vocabulários Controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo / Pinacoteca de São Paulo / ACAM Portinari.
- Haupt, Albrecht. 1986. *A arquitectura da Renascença em Portugal*. Lisboa: J. Rodrigues.
- Horta, Cristina Maria Ribeiro da Silva Ramos e. 1999. “Percursos da Azulejaria de Interior no concelho das Caldas da Rainha”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- ICOM 1992. International Core Data Index to Historic Buildings and Monuments of the Architectural Heritage. Los Angeles, CA: The Getty Information Institute.
- . 1998. International Core Data Standard for Archaeological Sites and Monuments. Los Angeles, CA: The Getty Information Institute.
- ICOMOS. 1965. “ICOMOS Statutes”. Acedido em 12 de Março, 2019. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Statutes/2018.02.02_Statutes_EN_FR.pdf
- Jones, Owen. 1989. *The Grammar of Ornament*. Reprinted ed. London: Studio.

- Jordão, Francisco de Almeida. 1874 (1ª edição 1748). *Relação do castello e Serra de Cintra e do que ha que ver em toda ella*. 2a edição. Coimbra: A. Duarte Areosa.
- Juromenha, Visconde de. 1990 [1ª edição 1838]. *Cintra pinturesca, ou memória descritiva da vila de Sintra, colares e seus arredores*. Sintra: Câmara Municipal. Gabinete de Estudos Históricos e Documentais.
- Keil, Luís. 1943. *Inventário artístico de Portugal: Distrito de Portalegre*. Vol. 1. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- . sem data. “Uma ficha de inventário artístico de Portugal”. In *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n. VI: 35-43. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- Knochenhauer, Paul F. 1886. *Niederlandische Fliesenornament*. Berlim.
- Leandro, Sandra. 2014. *Joaquim de Vasconcelos - historiador, crítico de arte e museólogo : uma ópera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lino, Raul. 1948. *Quatro palavras sobre os Paços Reais da vila de Sintra*. Lisboa: Valentim de Carvalho.
- Lourenço, Tiago Borges. 2014. “Postais azulejados. Decoração azulejar figurativa nas estações ferroviárias portuguesas”. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Mangucci, Celso, Cátia Relvas, Margarida Nunes, Marco Tomaz, Rana Abboud, António Caneias, José Mirão, Teresa Ferreria. 2017. “Análise de pastas cerâmicas e vidrado dos azulejos do frontal de altar do Convento de Nossa Senhora dos Remédios de Évora”. In *A Reforma Teresiana em Portugal, Congresso internacional*. Marco de Canaveses: Edições Carmelo.
- Mântua, Ana Anjos, Paulo Henriques, e Teresa Campos, coord. 2007. *Normas de inventário: cerâmica, artes plásticas e decorativas*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- Marinho, Lúcia. 2018. “Santa Teresa de Jesus na azulejaria e pintura do século XVIII”. Tese de Doutoramento em História/História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/32651>
- Marques, A.H. Oliveira. 2006. *Breve História de Portugal*. Editorial Presença.
- Martins, Fausto Sanches. 1991. *Azulejaria portuense: história e iconografia*. Lisboa: Inapa.
- Meco, José. 1985. *Azulejaria portuguesa. Património português*. Lisboa: Bertrand.
- Meco, José, Ana Leite, António Oliveira, Fernando Pereira, Maria Oliveira. 1983. *Lisboa Quinhentista, a imagem e a vida da cidade*. Lisboa: Direcção dos Serviços Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.

- Meco, José. 1989. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- . 1990. “Os frontais de altar quinhentistas e seiscentistas de azulejo – do mudéjarismo à influência oriental”. *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, n. , 11–97.
- . 2017. “O Palácio Nacional de Sintra”. In *Azulejos - Maravilhas de Portugal / Wonders of Portugal*, editado por Rosário Salema de Carvalho. Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico.
- Meco, José, e Vitor Serrão. 2007. *Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio*. Lisboa: Edições Colibri / Câmara Municipal de Palmela.
- Mello, Eliana Ursine da Cunha. 2015. “O panorama do património azulejar contemporâneo brasileiro visto através do seu inventário: do século XX ao século XXI”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Mendeiros, José Filipe. 2002. *Os azulejos da Universidade de Évora*. Évora: Universidade de Évora.
- Momplet Míguez, Antonio. 2004. *El arte hispanomusulmán*. Ediciones Encuentro.
- Monteiro, Florival Baiôa. 2015. *Arte azulejar de Beja : séculos XV a XX*. Beja: Associação para a Defesa do Património Cultural de Beja.
- Monteiro, João Pedro. 2001. *O azulejo no Porto / The tiles in Oporto*. Lisboa: Estar.
- Nery, Eduardo. 2007. *Apreciação estética do azulejo*. Lisboa: Edições Inapa.
- Neto, Maria João, e Clara Moura Soares. 2014. “Os azulejos da Igreja de São Lourenço de Carnide: um caso de estudo entre a incúria e a valorização”. In *A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, editado por Susana Varela Flor, 29–40. Lisboa: Edições Colibri.
- Neves, Amaro. 1985. *Azulejaria antiga em Aveiro: subsídio para o estudo de cerâmica*. Aveiro: Ed. de autor.
- Pais, Alexandre Nobre. 2012. “Padrões (ainda) imprecisos. A azulejaria de repetição no século XVII”. In *Um gosto português: o uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Athena.
- Pais, Alexandre, Rosário Salema de Carvalho, Ana Almeida, Inês Aguiar, Isabel Pires, Lúcia Marinho, e Patrícia Nóbrega. 2011. “Azulejos de padrão: uma proposta de catalogação”. *Invenire: revista de bens culturais da Igreja*, n. 3: 16–19.
- Pereira, Esteves, e Guilherme Rodrigues. 1912. *Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Vol. VI. Lisboa: João Romano Torres. <https://archive.org/details/portugaldicciona06pere/page/n5>.
- Pereira, Gabriel. 1886. *Estudos eborenses : historia, arte, archeologia - Loios (Antigo mosteiro ou casa de S. João Evangelista)*. Évora: Minerva Eborensis.

- Pereira, Paulo. 1990. *A obra silvestre e a esfera do rei : iconologia da arquitectura manuelina na grande estremadura*. Coimbra: Faculdade de Letras, Instituto de História da Arte.
- Pereira, Paulo. 2009. *Lugares Mágicos de Portugal*. Lisboa: Temas e Debates.
- Pessanha, José. 1895. “Azulejos de desenho geométrico”. *Arte Portuguesa: revista ilustrada de archeologia e arte moderna*, n. 3: 1.
- Pina, Madalena Esperança. 2007. “Traços da Medicina na Azulejaria de Lisboa”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Médicas. Universidade Nova de Lisboa.
- Pires, Isabel. 2013. “Fachadas azulejadas na Margem Sul do Tejo - Barreiro (1850-1925)”. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9952>
- Pleguezuelo, Alfonso. 1989. *Azulejo sevillano: catalogo del museo de artes y costumbres populares de Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros.
- . 1992. “Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos”. *Rivista Faenza*, n. III–IV: 171–91.
- . 1996. *Cerámicas de Triana: Colección Carranza*. Sevilla: Fundación El Monte.
- . 1997. “Cerámica de Sevilla (1248-1841)”. In *SUMMA ARTIS: Historia General Del Arte, Cerámica Española*, 1o, XLII, 345–78. Madrid: Espasa Calpe.
- . 2011. *Lozas y azulejos de Triana: Colección Carranza*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- . 2014. “Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI: testimonios documentales, analíticos y materiales”. In *A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, editado por Susana varela Flor, 313–29. Lisboa: Colibri.
- . 2015. “Los alicatados del Palacio mudéjar en el Real Alcázar de Sevilla”. *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n. 16: 215–27. <http://www.retabloceramico.net/articulo0823.pdf>.
- . 2016. “Sevilla y los azulejos de relieve del Palacio Nacional de Sintra (Portugal)”. *Butlletí informatiu de ceràmica*, n. 114: 56–69.
- Pluis, Jan. 2013. *The dutch tile, designs and names, 1570-1930*. Otterlo, Holanda: Nederlands Tegelmuseum.
- Queiroz, José. 1907. *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Typographia do Anuario Commercial.
- Rocha, Luzia Aurora. 2012. “O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII”. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Rodrigues, Fátima. 2015. *Matemática do Planeta Terra, Retrospectiva de uma Exposição*. Caparica: FCT/Universidade Nova de Lisboa.

- Rodrigues, Fátima, e Pedro J. Freitas. 2018. “Tiles and identity by pattern classification”. *ARTis ON*, n. 8: 69–80. <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/218/186>
- Rodrigues, Paulo Simões. 2005. “Raul Lino e a DGEMN. Património edificado e arquitectura pública: avaliar, superintender e projectar (1934-1974)”. In *Raul Lino Cem anos depois*. Lisboa: DGEMN - Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
- Sabugosa, Conde de. 1903. *O Paço de Cintra: desenhos de sua magestade a rainha a Senhora Dona Amelia*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Sancho Corbacho, António. 1948. *La ceramica andaluza: azulejos sevillanos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Santos, Cláudia. 2007. “Artes Decorativas nas Fachadas da Arquitectura Bairradina”. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica do Porto – Escola das Artes.
- Santos, Diana. 2013. “Azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801): artífices e artistas: cronologia : iconografia”. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/72785>
- Santos, Reynaldo dos. 1924. *Guia de Portugal*. Editado por Raúl Proença. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1940. “Inventário artístico de Portugal”. In *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n. VI: 5-11. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes
- . 1957. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul Limitada.
- Saporiti, Teresa. 1992. *Azulejos de Lisboa do século XX*. Porto: Afrontamento.
- . 1998. *Azulejos Portugueses: Padrões do Século XX*. Lisboa: S.I.
- . 2000. *Azulejaria de Eduardo Nery*. Lisboa.
- . 2006. *Azulejaria do Distrito de Portalegre*. Lisboa: s.n.
- Sarrico, Patrícia. 2009. “Percurso do azulejo de fachada de Aveiro: dinâmicas para a sua salvaguarda”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Senos, Nuno. 2002. *O Paço da Ribeira 1501-1581*. Lisboa: Editorial Notícias
- Sequeira, Gustavo de Matos. 1931. *Palácios e solares portugueses*. Porto: Lello.
- Shepherd, Rupert. 2014. “The relevance of documentation in museums”, acedido em 17 de Março de 2019. <http://rupertshepherd.info/publications/conferences/relevance-of-documentation>

- Silva, Graça Maria Marques da. 2015. “Azulejaria rococó Regresso à cor no Museu Nacional do Azulejo”. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/17853>.
- Silva, Inocência da. 1860. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Vol. Tomo IV. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Silva, José Custódio Vieira da. 2002a. *O Palácio Nacional de Sintra*. Lisboa: IPPAR/Scala.
- . 2002b. *Paços medievais portugueses*. 2a ed. revista e actualizada. Lisboa: IPPAR.
- Simões, João Miguel dos Santos. 1963. *Azulejaria portuguesa nos Açores e na Madeira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1965. *Azulejaria portuguesa no Brasil: 1500-1822*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1971. *Azulejaria em Portugal no século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1979. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1990 [1ª edição 1969]. *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI: introdução geral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Soares, Clara Moura. 2014. “Os arrolamentos dos Paços Reais: políticas da I República na Gestão do Património Artístico da Monarquia Proscrita”. In *Museus, Palácios e Mercados da Arte*, 82–93. Lisboa: Scribe.
- . 2016. “Desafios e problemas à salvaguarda do património artístico no contexto da Lei da Separação de 1911: da musealização à destruição”. In PATRIMA. Lisboa: LNEC – Coleção: reuniões Nacionais e Internacionais.
- Soares, Luís Filipe da Silva. 2010. “Palácio Nacional de Sintra. Circuito Expositivo. Análise da sua evolução”. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Souza, Antonio Damaso de Castro e. 1838. *Descricao do palacio real na villa de Cintra, que ali teem os S. es Reis de Portugal*. Lisboa: Typ. A. S. Coelho.
- SPECTRUM PT. s.d. “SPECTRUM PT- Norma”, acedido em 12 de Março de 2019.
<http://spectrum-pt.org/spectrum-pt-norma/>
- SPECTRUM. s.d. “Roteiros do CIDOC e Glossário da norma SECTRUM 4.0”. Tradução Juliana Monteiro, Maria Helena Carneiro. São Paulo: Museu do Estado da Migração.
- TATE. s.d. “Art Terms”. Motif, acedido em 1 de Agosto de 2019.
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/motif>

- Telles, Liberato. 1896. *Duas palavras sobre pavimentos*. Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora.
- Trindade, Rui. 2007. *Revestimentos Cerâmicos Portugueses*. Lisboa: Edições Colibri.
- TPCE. s.d. “Diccionario de cerámica”. Alfardón, acedido em 17 de Outubro de 2019.
<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tesauros/alfabetico/a?tesauro=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fceramica&termino=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fceramica%2F1010422>
- _____. s.d. “Diccionario de cerámica”. Engobe, acedido em 17 de Outubro de 2019.
<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tesauros/alfabetico/e?tesauro=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fceramica&termino=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fceramica%2F1010186>
- _____. s.d. “Diccionario de cerámica”. Engobe vitificado, acedido em 17 de Outubro de 2019.
<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tesauros/alfabetico/e?tesauro=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fceramica&termino=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fceramica%2F1010365>
- _____. s.d. “Diccionario de cerámica”. Socarrat, acedido em 17 de Outubro de 2019.
<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tesauros/alfabetico/s?tesauro=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fceramica&termino=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fceramica%2F1010575>
- Vasconcelos, Joaquim. 1909. *Catálogo de Ceramica Portuguesa*. Porto: Museu Municipal do Porto.
- Villalba Y Estañá, Bartolomé. 1889. *El pelegrino curioso y grandezas de España*. M. Ginesta.
- Viterbo, Sousa. 1903. *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Typographia da Academia Real das ciências de Lisboa.
- Watson, Walter Crum. 1908. *Portuguese Architecture*. London: A. Constable and company, limited.

